



**PREZENTAREA ARTISTICĂ
GETA BRĂTESCU**

Coperta
CONSTANTIN POPOVICI
Schită pentru
un monument al
«Victoriei»



Revistă de literatură universală

editată de Uniunea Scriitorilor
din Republica Socialistă România

Colegiul de redacție

ACAD. AL. PHILIPPIDE, ACAD. EUGEN JEBEANU, ZOE DUMITRESCU-
BUȘULENGA, MIHNEA GHEORGHIU, EDGAR PAPU, VASILE
NICOLESCU, OV. S. CROHMĂLNICEANU, ȘTEFAN AUG. DOINAȘ,
ALEXANDRU BACIU
DAN HĂULICĂ, REDACTOR-ȘEF

188

9 • 1976

SUMAR

ZOE DUMITRESCU-BUȘULENGA: Note pentru o tipologie a culturii
românești — Ethosul echilibrului • 3

DAN HĂULICĂ: Inepuizabila Nike • 7

CONSTANTIN POPOVICI: „Victorie” — momente în devenirea unei
statui.

ESEIN neprevăzut

IOANICHIE OLTEANU: Esenin, sau iarbă și piatră • 12

*Maica la Cupalniță...; Piclă-n mare...; Căruța durgăle subțire...;
Clopoțel cu-argint pe limbă...; Pragul bolții de cerneală; Vinăt e cerul;
Țîrg; Nu mai dau prin labodă țîrcoale; Se mai zvîntă din noroaie; Uite-n
țarini și pe boltă; Invizibil ți-e glasul, ca fumu-n odale; Cununi doar
ție îți ofer; Tărîm al ploii și-al furtunii; Din nou la pragul meu natal;
Pridvorul, ograda sub ulmul cel roșu; Cu capul gol, cu-o traistă-n spate;
Mi s-a urît la vatra mea; E-o primăvară fără-avînturi; Se-așterne iar;
Ceru-i mînjit cu smîntînă; Cazi, maică bună; Dans și plîns al ploilor la
dună, poeme, în românește de IOANICHIE OLTEANU • 16*

PREMIUL NOBEL 1976
SAUL BELLOW
DARUL LUI HUMBOLDT

roman, fragment, în românește de Felicia Antip
FELICIA ANTIP: *Saul Bellow și treptele cunoașterii de sine* • 31

MAX ERNST

„CRED ÎN ÎNNOIRE CUM CRED ÎN VIAȚĂ...”

Un interviu postum de MIHAI NADIN (exclusivitate Secolul 20) • 56

VERSURI PE MERIDIANELE LUMII

TED HUGHES; *Lăstunul a săgetat respirația unei violete...*, poeme, cu
o prezentare de VASILE NICOLESCU • 69

TEORIA TRADUCERILOR

GEORGE STEINER

DUPĂ BABEL

fragmente dintr-un studiu literar și lingvistic, în românește de Irina
Eliade • 63

IRINA ELIADE: *Adevăr și comunicare* • 73

ELENA RĂUTU: *Un filosof al limbii* • 78

EVOCĂRI

CELLA DELAVRANCEA: *Întâlnire cu Rainer Maria Rilke* (Text ilustrat
cu documente fotografice inedite) • 84

GEO ȘERBAN: *La Rodaun, reconstituiri Hofmannsthal*

CORESPONDENȚĂ DIN BERKELEY

VIRGIL NEMOIANU: *Utilitate și experiment în proza americană* • 93



NOTE PENTRU O TIPOLOGIE A CULTURII ROMÂNEȘTI

ZOE DUMITRESCU—BUȘULENGA

ETHOSUL ECHILIBRULUI

Pe fondul istoriei planetare, mai vechi și mai noi, se detașează și se mențin culturi și civilizații legate de unități etnice distincte, afirmate mai mult sau mai puțin răsunător, în etape succesive. Exprimiind efortul creator al unor colectivități naționale, aceste culturi îmbracă, fiecare, haina particularizatoare a condițiilor de existență și a matricelor stilistice care le generează. Buchetul culturilor de pe Terra are o varietate izbitoare la prima vedere. O urmărire în secțiunile adâncimii revelă, însă, curioase înrudiri și sinteze pe spații mai mici ori mai mari, care le face apte de clasificări pe arii sau pe familii, sau în funcție de alte criterii aplicate în scopul operațiilor inductive. Și cu cât o cultură națională lasă să se recunoască în ea mai clar factorii diferențiatori ai specificului, cu atât șansele ei de a participa la sintezele abstractizante, care duc spre cele câteva modele fundamentale de culturi, sînt mai considerabile. Căci, de fapt, în cele mai diverse culturi și civilizații ale lumii, se ascunde, mereu altfel ipostaziat, fața tainică, unică, a umanității. Ca într-un joc uriaș, fiecare etnie își spune, pe rînd, lecția contribuției sale specifice la frumosul, binele și adevărul univer-

sal. Și toate se înșiră ochiului avizat, ca într-o defilare lentă, de milenii, ca într-o paradă a împlinirilor, alcătuiind, din infinitele lor culori și nuanțe reunite, unica strălucire a luminii albe.

În acest concert al popoarelor, românii se înfățișează cu o fizionomie de cultură particulară, recognoscibilă în orice fragment. Născută, formată aci, în ciudatul și amestecatul sud-est european, adevărat creuzet al popoarelor în tot cursul unui ev-mediu prelungit mult dincolo de acela al apusului, cultura noastră a pornit pe dublul temei, dac și romanic, care ne leagă și de fondul arhaic al locului nostru dacic, și de sensul profund al misiunii civilizatorii europene, desfășurate de romani. Adică am participat, cu alte cuvinte, deopotrivă, la un mit arhaic și la un mit cultural, am pendulat între noi înșine și Europa, între creația originalității noastre absolute și cea mulată pe modele europene. Secole la rînd, puterile din adînc ale surselor dacice s-au exprimat prin mijlocirea instrumentului romanic, singură mărturie lingvistică a romanității, dar durabilă și cu capacități inegalabile de asimilare în acest spațiu de sinteză. Și cultura populară românească, nobilă și vastă creație, a crescut prin veacuri ca un flux tăcut și continuu, într-o diversitate neobișnuită a ramurilor, de la o statornică viziune despre lume într-o înțelepciune măsurată după criteriile unui ethos de echilibru al puterilor lăuntrice, și pînă la formele frumoase ale creației. Poezie și cînt și dans, arhitectură civilă și religioasă, sculptură în lemn, ceramică, broderie, *Miorița*, Voronețul, dansul călușului, bisericile din Maramureș și culele oltenesti, costumele din Oaș ne-au exprimat și ne exprimă încă, înspre sfîrșitul secolului XX, într-o coexistență aproape miraculoasă cu artele culte, pe care o determină și o supun.

O cunoaștere de un tip special a fost posibilă aici, în lumea noastră de virtuți ale moderației, cunoscute și păstrate ca un *pan metron ariston* printre păstori și plugari, în conceptul de romanică obîrșie al măsurării conștiinței de sine, al *cumpătării*, echivalate în planul relațiilor umane cu acela al unei tradiționale toleranțe (care explică, poate, și uimitoarea noastră putere de asimilare, exercitată neclintit și cu iubire, cum ar fi spus Eminescu, asupra nenumăraților veniți asupra noastră și opriți apoi între noi). La acest popor blajin și îngăduitor, Inchiziția nu și-ar fi putut aprinde niciodată rugurile, pentru că el a înțeles și a respectat credințele și convingerile celorlalți, dintr-un fel de firească înțuiție a relativității lucrurilor lumii, dintr-un scepticism dedus din experiența proprie, amară, a vicisitudinii. De aci, poate, și bogăția paradoxelor din paremiologia românească, uneori de-a dreptul descumpănitoare.

La un astfel de popor, procesul de cunoaștere s-a desfășurat fără interdicții (așa cum se poate înțelege și din opțiunile mai adînci ce se relevă în opera lui Eminescu, cel mai reprezentativ spirit al neamului), deci, de regulă, fără tentația transgresărilor. Elementele cunoașterii, globale, ca în culturile arhaice, se transmiteau din generație în generație, oral, ca într-o inițiere, simplu, direct, dînd repere sigure existenței. Orice ins, oricît de umil, avea vocația cunoașterii integrale, transmise prin ritualuri sacre și profane, de solemnități firești, care-l inserau în ordinea cosmică. Era o adevărată tehnică a acordului

cu lumea, a microcosmului cu macrocosmul, învățată nu de la filosofi, ci de la natură. Desigur, această izbândă umilă a celor simpli, atestată în *Miorița*, ca și în opera lui Sadoveanu, trăda un subconștient armonios, neîntuit de monștri, care se mai releva și în întâlnirea cu sfîrșitul, privit fără spaime, ca o reintegrare trecută într-un adevărat mit al stingerii, de regăsit în operele mai sus citate, dar și la Eminescu și la Blaga, în testamentele calme de reintrare în marea ordine. Lipsa neantului apare firească în această perspectivă, ca și lipsa sentimentului tragic al vieții la români, condensat în măsură, fără patos și melodramă, lipsă explicabilă prin cunoașterea și acceptarea limitelor omenescului. În schimb, sîntem confrunțați cu o predominanță lirică certă, aceea a dorului nemărginit, configurată ca aspirație spre infinit, alta parcă decît dorința indiană care dă naștere vieții întrupate, alta parcă decît voința de a trăi schopenhaueriană.

O concepție eroică a existenței a supraviețuit în baladele cele mai vechi, fără gesturi declamatorii și fără ostentație, dar înglobînd valorile libertății, trăite cu smerenie, ca o necesitate interioară.

Un tipic accent rațional se deduce cu evidență din aceste date, marcînd o îndubitabilă apartenență europeană, chiar apolinică, mediteraneană, la culturile de mijloc (în sensul folosit de Curtius pentru Franța), a culturii românești, întemelte pe măsură, ca pe secțiunea de aur. Într-adevăr, antropocentrică prin excelență, printr-o îmbinare specifică, așa cum a arătat Blaga, între transcendență și imanență, prinsă perfect, după părerea noastră, în imaginea ciobanului mire aflat în lume și comunicînd cu cerul, cultura românească e stăpînită, în toate aspectele ei, de clasicul modül, deal-vale, deal-vale, alternînd ca în ritmul ondulat al unei doine, teoretizat de poetul *Gorunului* și regăsit în *Coloana fără sfîrșit* a lui Brîncuși. Pretutindeni, în lecția miturilor, în demersul gnoșeologic și în conceptele vieții morale, în cuvînt și flexiunile sale, în forme, culori și sonuri, aceeași secțiune populară de aur domină întregul spațiu mioritic, ca spațiu cu vocație a monumentalului în forme pe măsura omului, ca spațiu al unei culturi arhaice cu vocație clasică. Și datele culturii populare sînt atît de vechi, de durabile, de ilustrative pentru matricea noastră stilistică, creatoare, încît cultura scrisă, modernă, a păstrat cu respect nealterat modelul folcloric și l-a urmat chiar în cele mai absconse ipostaze ale liricii secolului XX. E suficient să amintim valoarea modelului și a gestului de a-l strînge în paradigmele lui prestigioase, la Alecsandri, Eminescu sau Blaga. Sau aspirația spre cunoaștere integrală, în spiritul înțelepciunii tradiționale, a personalităților care au creat cultura modernă românească, mai toate cu profil enciclopedic.

Sau, mai cu seamă, este edificatoare permanența unei frîne inexorabile, care temperează orice exces, și pe care o putem identifica, credem, cu puter-nicele maluri ale mîtcii originare. Peste ele, dincolo de ele, oricît ar fi de bogat șuvoiul sbaterii noastre, nu se poate rămîne vreme îndelungată. Pilde sînt poezii, în special cel modernă, la care cele mai diverse tendințe moderniste au fost temperate de ascunsă intervenție a puterilor tutelare ale geniului național. Așa, incipientul simbolism al lui Arghezi, expresionismul lui Blaga, ermetismul lui Barbu au fost depășite pe drumul unei deveniri creatoare, tot mai cuprinzâ-

toare pe măsură ce se simplifica și se adincea, și care a culminat cu calme viziuni poetice clasicizante. Cel mai frapant exemplu ni se pare Eminescu, însă, romanticul mare, mărturisit, recunoscut, care aspira spre clasicitate cu o dureroasă feroare. Și interesant e că el intră în mult rîvnita perspectivă a clasicității, atunci cînd părăsește prima sa etapă creatoare, de romanticism tenebros și gesticulator, cînd se desprinde de mitul cultural și se cufundă în cel arhaic. Aci, la fîntîile formelor originare, păstrate în subconștientul colectiv, ca în tărîmul *mumelor* faustiene, a învățat marele romantic esențiala reducere a mijloacelor, căreia îi datorăm produsele unice ale maturității sale.

Tot aci, în arhăitatea românească, Brîncuși a descoperit respirația lemnului și a pietrei, ritmurile lor lente ca descîntecul murmurat, și a făcut să crească formele sale clasic-moderne după acele ritmuri ale naturii, înțelese în profunzimi din tradiționala conviețuire. Și ritmurile naturii sînt supuse și ele modului cosmic care stăpînește totul, cele patru elemente, ca și vietățile aflate sub semnul lor.

Traducîndu-le pe toate în volume și raporturi, magul de la Hobița cosmiciza din nou lumea, o recentra în felul său românesc, țărănesc, se reacorda cu ea ca un nou demiurg, care se afla în același timp în centru și în fiecare punct al ei, dimensionînd și determinînd coordonata devenirii existențiale, cea orizontală, prin verticala aspirației spre absolut, trecînd adică de la ou la măiastră. Ca și la Eminescu, reducția formelor spre esențe încununează și opera maturității lui Brîncuși, incredibil clasică în aparenta ei modernitate. Între arhăitatea artei populare românești și modernitatea ei îndrăzneță și, totuși, atît de sănătos clasicizantă, stau ca o prețioasă, ireductibilă trăsătură de unire, miturile, mărturia bătrîneții creatoare ipostaziabilă prin acestea la nesfîrșit, și a unei tinereți în plenitudine, hrănită cu substanța lor viguroasă. Arătînd mereu această dublă față, de senectute înțeleaptă și tinerețe inovatoare, de *puer senex*, cultura românească afirmă puterea ei de sinteză între spații osebite, de aducere la un numitor, care e acela al clasicității sale subiacente, a influențelor primite dinspre sud și vest, adică dinspre Bizanț și romanitate apuseană, dinspre est și nord, adică, dinspre Orient și India, ca și dinspre nordul germanic și slav. Și, în același timp, ea dovedește și capacitatea de participare la un sistem de valori general-umane, păstrîndu-se pe platforma solidă a specificității sale nedezmințite.

Într-o lume ca cea de astăzi, aflată în cele mai neașteptate transformări, permanența unei astfel de clasicități, care se poate tălmăci în termenii unui durabil umanism, fundat pe o tradiție populară, extrem de îndelungată, și pe care se construiește un nou umanism al unei noi etape de istorie românească, socialistă, obiectivitatea noastră structurală, echilibrul nostru de existență, calmul valorilor noastre clasice oferă făgăduințe luminoase viitorului.



INEPUIZABILA

N I K E

Asociată îndeobște cu Athena, Nike era un nume, o ipostază chiar, pentru zeița Inteligenței. Iată-o, însă, aici, nu răsărind abrupt și mitic, ca Athena, ivită salvator din țeastă în migrenă a unui dumnezeu părinte ; ci, dimpotrivă, concret brutală și nerăbdătoare, abia ținută în loc între metalice cirlige și otgoane, în proza stenică a unei făuririi moderne.

....Abia ținută să nu plece, își simte parcă bronzul și roind de mușcătura proaspătă a focului ; cu brațul ferm care înaintează înspre noi, cu un elan imperios, Victorie respirând o logică sălbatec persuasivă. Arbitrară pe cât de coerentă, ființa ei rotitoare fuge și stă, superb contradictorie, fulger planat și aspră masă.

Fulgerul descărca pe orizontală, pe orizontala brațelor larg deschise, o tensiune a minții prometeice, în altă înfăptuire, mai veche, a aceluiși sculptor, — cunoscută, vasta emblemă care se înscrie triumfal deasupra barajului de pe Argeș. Era întipărit, în acea statuă a Electricității, un înțeles, inseparabil, de Victorie, — astfel mi s-a înfățișat în rîndurile pe care l le consacram acum aproape zece ani ; aflat atunci, în 1967, la întiiul său enunț, de o frumusețe tînără, nervoasă, monumentul elaborat de Constantin Popovici domina indiscutabil excelenta expoziție a artistului.: și se împăr-

tășea, emblematica lui figură, firesc, fără translații pedante, din acel duh de Victorie ce stăruie, demult propice, asemenea cu o augustă briză, peste catargele înalte ale marelui umanism.

Căci nu greșim dacă detectăm, în afirmarea orgolioasă a omului — așa cum a cristalizat în simulacrele artei de ideeție clasică, pornită de la Helenii antici, — nu greșim dacă detectăm, în peremptoria lor integritate, unda prelungă a acelui șoc liberator, care a marcat, la începuturile ei, prin Salamina, prin Platea, istoria europeană. La această Victorie mă gândesc, la acest duh de libertate, ireductibil, nu la cutare figurație parcă zadarnic înaripată; la victoria care cîntă în toate marile sculpturi ale Greciei, prezentă în nudul feminin ca și în torsul de războinic; la aceea de la care se reclamă îndrăznelile acțiunii dar și ale gândului, de nedespărțit în antichitate. Succesul memorabil al Antigonei — unde răsunaseră versuri de explicită laudă a omului — îi adusesse lui Sofocle onoarea de a fi numit strateg la Samos, comandant de oaste și de flotă. Concetățenii lui atenieni îl meneau astfel unei ineputabile Nike, aceeași în zbor biruitoare pe mările luptei, ale curajului, sau pe crestele de marmură ale verbului.

Într-un sens, filogenetic, orice elogiu al omului își înmoaie aripa în apele Egeei. Ca să închipuie bronzul lui notoriu, acea imagine acut modernă, — ființa plurală, paradigmatic afirmativă, cu brațele imens și liniștit deschise, care se cheamă Omul —, unul din primii sculptori ai epocii noastre. Ipoustéguy, îmi mărturisea că a mers să vadă Parthenonul; și, cînd l-am întrebat, recunoștea că a voit să osume, în el, Victoria de la Samothrace: în echilibrul tripodic al acestui Om, care, în bronz, parcă ar stabiliza o implacabilă rotire.

Cea mai ilustră azi dintre Victoriile vechimii, Nike de la Samothrace, se avînta în larg, la prora unei nave: ea însăși, nava, nobilă unealtă de poezie, aducînd înspre noi o încărcătură milenară de înțelesuri grave. Era, ne amintim, la Horatius („O navis, referent în mare te novi/Fluctus; O quid agis?”), comentată, codificată deja de Quintilianus, alegoria însăși a Republicii, traiectoria ei îi desena poetului destinul vieții civice. Cruntă în jubilație, învoaltă și precisă totuși în mișcare, amplu crescîndu-și avîntul, transmis în ritmica dur etajată a draperiilor ca într-o înlănțuire a necesității, — nu către o astfel de vastă metaforă tinde și nava ce încă n-a ieșit în larg, forțată de sculptorul nostru? S-ar spune că — demers nu lesnicios, dificultate căutată — i-a plăcut, însă, lui Constantin Popovici nu să-și ridice statua, Victoria invenției sale, pe un soclu de proră; ci, mai degrabă, să-i prefacă veșmintul însuși, draperia, într-o punte arcuită, de corabie.

Ce straturi adînci de experiență colectivă sînt angajate într-o asemenea tenace contiguitate cu nava! După legile ateniene și cutumă, magica atingere cu moartea, bundoară, minjirea funestă care a produs crima de omicid involuntară, nu se putea altfel disculpa către judecători, decît din înaltul unui vas, — tribună pe apă, neproptită în scări sau în ancoră. Izvorînd de departe, din noaptea unor obscure tradiții, încrederea în navă cheamă la lumină amintiri de arhaică severitate. Directă, desigur, sintetic directă și inteligibilă, hiperbola imaginată aici de sculptor vrea ca un braț să-și întîrzie anume, îndrăț, orizontala signaletică, — nu pentru a dovedi, precum Zenon, că săgeata nu zboară; ci tocmai pentru a încerca, para-

doxal, ai spune, să îndese vijelia săgetătoare în massa însăşi a timpului. Iar curba — incurvarea liniei pe volute de corabie — nu-i aici, simplu, însăşi „linia frumuseţii” — pentru a cita o vestită axiomă estetică formulată de Hogarth; curba, linia sinuoasă, nu e, simplu, — după preceptele iluminismului — calea activă, intelectuală, a frumuseţii. Prin nu ştiu ce chimie de neaşteptate sedimente, precipită, în volutele sculptorului, o densitate ca de strate geologice în curbură.

Şi nu am în vedere aici efecte ce ţin de un anume mod de a descuama epiderma bronzului, în succesiune giacomettiană, „naturalizind” efigia statuarie înspre geologic, tratindu-i materia ca o rocă exuberantă şi cavernoasă, ce înfloreşte de scoici şi se zburleşte stalagmitic; iscînd astfel în portrete — straniu! G. Călinescu, bunăoară, — un soi de stîncă exclamativă. Ci — peste tot ce ar fi brio temperamental, în luxurianta fierbere a unor suprafeţe — urcă pe rampele acestei draperii, aspru înaltă, îşi face loc, în structurile înseşi, o impresie de concentrică întărire a discursului: care uneşte, sezisant, începutul şi sfîrşitul, iar din amploare, din extensia formei, nu face prilej de a se pierde în planturos, ci tocmai de a săgeta fatidic.

A. uni viu, fără de grabă totuşi, începutul şi sfîrşitul — nu e aceasta, în plan artistic, condiţia de ireductibilă eficacitate a oricărei retorici? La cuvîntarea prolixă a unor ambasadori samieni, aprigii meşteri întru laconism de la Sparta găsiseră această replică fără apel: uitînd începutul discursului, nu-l putuseră pricepe sfîrşitul. Demonstraţia eroică din Victoria noastră merge către inexorabilul pe care îl proclamă, cu o directitate ce nu elimină surpriza; cu o siguranţă vitală pe cît de voită.

N-am folosit la întîmplare termenii, — o asemenea statuă, cu maşinăria ei îndelung elaborată, intră, inevitabil, în codul unui aparat retorice. Care aparat — dacă am încerca să-l potrivim cu vechile clasificări pornite din antichitate, cu Dionys din Halicarnas, bunăoară, — n-ar încăpea, în vreo simetrică dichotomie, nici la tipul atic, al gustului pur, al măsurii concise, — în ciuda puterii lui limpezi; şi nici la cel asiatic, al revărsării redondante, al complicaţiei ornamentale, — în ciuda eşafodajului hiperbolic. Fermă în clotelul ei, nerătăcind ideea, dar nici temîndu-se de nemăsură, — retorica acestei Victorii nu stă, hotărît, în limite puriste. Dar nu ştiu dacă ar corespunde totuşi unui ipotetic Rhodos: adică unui tip intermediar, de sensibilitate şi cultură, asemenea celui pe care Quintilianus, institutorul oratoriei, îl întrezărea — între vigoarea netedă a Aticii şi pletoricul seducţiilor asiatice; sau altfel, cu termeni moderni, între puritatea apollonică, spre care năzule clasicul, şi tumultul neconstrîns, pulsînd dionysiac în vastele gesticulaţii de semn baroc, romantic.

...Spun Rhodos, şi silabele îmi evocă, însă, nu vreo alcătuire compozită, abstract pacificînd contrariile, ci, dimpotrivă, urieşenia focoasă a unor mitologice embleme: Colossul de aramă al lui Apollo, pe care, iată, în veac manierist, în gloria unei tapiserii regale, îl văd crescînd superb, cu nu ştiu ce patetic al luminilor ce izvorăsc din sine. Pe piept, ca o camee, îi licăreşte albastru o imensă oglindă; şi trupul întreg e învăpăiat după o formulă delirant ornamentală, scriînd anatomia cu o ninsoare incandescentă, prinzînd volumele, relieful, muşchii, precum nişte pene de foc pe o masă brun sculpturală. Prin exasperare decorativă, imaginaţia s-ar crede











împinsă, pentru o clipă, înspre un exotism de idoli azteci : deși voios falnică țesătură — pentru Curtea lui Henri IV — păstrează pînă la urmă, în urieșec, un precoce accent gulliverian. Pasul abia schițat, fără efort, al Colosului face o poartă pe sub care pătrund corăbiile : o radă întreagă se rotunjește benign, liliputan așternută, între tălpile lui. Era, prezentă în fastuoasa retrospectivă a școlii de la Fontainebleau, comanda ciclului care se numește La Tenture d'Arthémise. Și Artemis, la rindu-i, arcașă fără greș, ca fratele ei Phoibos, invențînd cu inimă bărbată prin păduri, nu e patroana alergătoarei celei mai vestite, sălbatec neîntrecută cînd gonește ? Îmi amintesc aici de ea, fatal, pentru că a noastră Nike, fără aripi, e, deopotrivă, o Atalantă.

Care fuge cu pasul enorm, robustă, neoprită : poate hrănită sus, pe munte, cu lapte de ursoaică, precum fecioara din legendele arcadiene ; în orice caz, cutremurînd, în alergarea ei neînduplecată, spațiul de lăuntrice ecouri care e, pentru noi, Fabula. De aceea zăbovim, se înțelege, înscriind pe firul itinerarului nostru, mereu, cite o buclă meditativă : pentru o capta, în rotirea asociațiilor, rumoarea unor simbolice convergențe.

Sînt convergențe care impun o asemenea statuă — vast angajînd, și responsabil, visarea — ca o dublă ispită, ca un dublu pariu : căci ține, inseparabil, de regimul altitudinii poetice nu doar, primordial desigur, de puterea invenției plastice. Cu atît mai mult cînd ideea sculptorului a arătat deja că știe să se înalțe — cazul lui Constantin Popovici — pînă la o celebrare austeră a poeziei, în statua, adînc dolentă și întrebător umană, care era Bacovia.

Dar să ne întoarcem la răscrucea de înțelesuri, unde, nedespărțit, în aceeași făptură, Atalanta fuge iar Nike plutește... Dacă a încorporat atît de pregnant ființa navei, incît plutirea ei, rigid rotită în draperii, îi poartă talia sveltă dreaptă precum un catarg, făcînd inutil, eliminînd aparatul aripilor, — Victoria din statua noastră e, totodată, femeeste fugace. E ca și cum Atalanta fugînd, — ca să-și biruie mai total concurenții, s-ar fi înhămat, cu vîntul, să împingă și o corabie. Iată, curios, corabia înaintează suspendată pe coloane de bronz, iată a coborît pe sol, ca o dropie fantastică, niște membre netemătoare. Genunchiul pornește energic, de la ciocul prorei, în timp ce tălpile proptesc larg arhitectura pulpelor, neprefăcut forte, fără vreo gracilă șovăire. E Atalanta, țintind un soi de măr de aur, pe care îl duce grijuliu, solemn, în palma avîntată ; însă n-o întîrzie din mers, ca merele culese din grădina Hesperidelor, care-i fuseseră viclean zvîrlite în cale ; ci mai degrabă acesta îi stă în fașă, tocmai ca să-i dea imbold și s-o grăbească. Căci mica sferă, mărul cel strălucitor, cu voia sculptorului ar figura ca un model ultim al lumii — al miezurilor care se învelesc concentric, în orbite intra-atomice ; ca o emblemă de cunoaștere și de mințioasă prospecțiune.

A contrapune, așadar, neașteptat, de dragul disonanței — care dă majoră bogăție. A face din Nike o Atalantă, pentru a o hărăzi pe această sfielnic temerară — prin Arcadia, era un dublu, o versiune locală a însăși Artemidei —, pentru a o hărăzi, în același elan paradoxal, rațiunii și științei, Athenei celei limpezi ! Dialectica sculptorului tinde să apere ficțiunea sa de o lectură flasc lineară.

Devenită ca un nod vivace și aspru, convenția se scutură de plictisul previzibilului; cristalizată în planuri de clivaj surprinzător interferente — și ne-a plăcut, aici, să le urmărim sub nume de mitologie — ea n-a renunțat, nicicum, la acel curaj al nudei inteligențe, care e singurul capabil să ferească un monument de zadarnice travestiuri. Căci nu merită, cred, să stea în For, unde ni se întâlnesc demn și larg gindurile, și privirea, nu merită să ne întâmpine pe albe esplanade, în mijlocul Cetății, decît opera statuarie astfel integră și francă, astfel fidelă sieși, ideii ce-o animă, — încît preface, grav, ferice, convenția în destin. Cînd lui Maillol i-a revenit comanda monumentului pentru Blanqui, pentru revoluționarul aprins, pedespisit cu ani lungi de procese și temniță, comitetul de politicieni — personalități republicane, printre care Clemenceau — care organiza acest omagiu, voi să afle de la meșter ce va reprezenta sculptura: „Bine înțeles, o femeie goală!, a răspuns el, fără să ezite, candid numai în aparență, sever în fond, pe cit de tenace. Și a zămislit în bronz Acțiunea înlănțuită, cel mai neînduplecat din lunga lui serie de magnifice nuduri. La nivelul lui, de suveran adevăr sufletească, convenția străveche a nudului prilejuise o operă clocotitor vitală; care însă — mai trebuie spus? — ar deveni un non-sens desuet și opresiv, dacă am propune-o, în chip exclusivist, soluție passe-partout pentru statuaria omagiiînd eroismul.

La tînărul nostru meșter, dealtminteri, la Constantin Popovici, întruchiparea Victoriei nu-i goală, — dar nu din vrea complezență care s-o înstrăineze de logica creației lui; logica sau, mai exact, „modestia de nezdruincat“, coercitiva modestie proprie artistului autentic — în ciuda oricărei jactanțe. „Sînt cum sînt; mă voi exprima pe mine sau nu voi exprima nimic. Eu nu învidiez“, spune, de aceea, artistul, cu o absolutitate fără orgoliu, — într-un monolog pe care i-l imagina socraticul Alain.

Dar dacă are a se feri de invidie, și de ispitele ei truculente, e în logica talentului — la artiștii statuariei ca și la ceilalți — să-și recunoască precursorii în muzeul veacului nostru. În ce-l privește pe Constantin Popovici, el ar trebui, desigur, — într-o asemenea identificare — să întîrzie cîutînd nu înspre Maillol, ci mai degrabă înspre genii mai rebel tumultoase, chiar cînd se proclamă disciplinate: de la Bourdelle la Paciurea, la Laurens ori la barocul de metamorfoze și prometeice zbateri care germinează în Lipchitz.

Folositor, de pildă, mai mult decît fantasc, — în planul unor confruntări stilistice îți poți imagina, pentru o clipă, carena Victoriei noastre tresărînd de atingerea fermei, cărnoasei continuități a cozii de sirenă: aceea spre care, muzical și amplu, insidios și forte, Laurens conduce îndeobște trupurile sculpturilor sale... Cum ele, bronzurile lui Laurens, tesar, ca într-o stranie anamneză de fluidități primordiale, — poate acelea ce demult, în dimineți fără seamăn, lunecaseră peste ființa de vioară a idolilor din Ciclade.

Despre aceasta, despre primordial e vorba, nu o dată în arta secolului nostru, — e o năzuință care susține gestul creator al unor mari, al unor formidabile talente. Nu uit, de la Muzeul new-yorkez de Artă Modernă, îmi rămîne acută, după ani de zile, impresia de extraordinară divinație în

zone profunde, pe care o dădea un tablou al lui Picasso, Femei, primăvara. Femei monstruos mari, modelate ca într-o ceramică bătrână, — un tors continuu ca o armură, un braș la fel, simplificat ca un volum de vas, degetul ca un fluier de lut : e, dintre figuri, aceea din dreapta, — dar trebuia să spun, dintre Parce. Privirea fixă, o robustețe care nu comportă individualizare, sint, poate, mume, în sensul goethean. În jur, blond castanii, dematerializate, brunuri de stincă. Pe nesimțite, pornind din clasicism, pinza aceasta din 1921 ne scoate către tărîmuri mai adînci, fără nume. Precum picioarele cu desen enorm, exasperat, ale femeilor, tiparele clasice au început să pulseze de seva mitologiilor barbare, Ingres să se dilate pînă a-l cuprinde pe Gauguin și pe alții, neștiuți, de mai departe ; pînă a atinge, dincolo de exotism, o zonă de primordial, supra-istorică.

Pe drept cuvînt, de la această sete de primordial, de atîtea ori grandios ilustrată, se revendică aprige deciziuni și rupturi, în cuprinsul veacului nostru. Neignorînd opțiunea clasică de la care pornise — prin însăși natura conotațiilor simbolice pe care le comportă Victoria — Constantin Popovici se afirmă, și el, în linia rupturilor categorice, vehemente, față de „frumos” — ca frumos al așteptărilor plate ; față de acel frumos pe care crede a-l putea confisca falsă, velleitara înțelepciune care e mediocritatea. Respiră un dispreț statornic, statua tinărului meșter, pentru tot ce ar fi bîcînică inaderență la libertățile, la suflul vital al imaginației. Respiră curajul de a păși dincolo de clasicismul prea lesne solar, neuitînd partea de teribilitate, și partea de noapte, care îi dăruie o dimensiune nebănuită gestei eroice. Vorbeam despre Atalanta-Artemidă din statua noastră, cu picioare care desfid canonică măsură olympiană. Dar în Artemis — și nu în aceea asiatică de la Efes — anticii identificau deja o ipostază a tainicei Hecate. Tripla zee, așadar, — pe care sculptorul român a figurat-o cîndva, fascinant și hieratic, — doamna însăși a magiei și a nopții, care obseda visările secrete din antichitatea tirzie, Hecate, ținută privilegiată a prigoanelor creștine, — ce înnodare de semnificații, mă gîndesc, în jurul ochilor imenși, din masca fatidică a Victoriei noastre ! E ca și cum, cu gravitatea ei de dincolo de țință, făptura curajoasă ar purta, de neocolit, mărțuria unei treceri printre umbre. Noaptea obscură a timpilor devine aici un versant asumat al Victoriei : tocmai pentru a depăși fragila alcătuire de raționalism livresc, pe care o vădesc de obicei figurările biruinței. Tocmai pentru a deschide, către noi incidențe fertile, această dialectică a imaginii...

Nu cunosc locul unde i-au hărăzit edilii să poposească Victoriei noastre. Ale anticilor se roteau protector peste viața Cetății, peste înțelesurile imediate și vaste ale obștei. Pe promontoriul din fața Acropolei, la flancul intrării, templul ionian al Athenei Nike, de o arhitectură nervoasă, pură, Tribuna Victoriilor, oprite acolo, s-ar fi spus, pentru o clipă, înfiorate încă de chemarea largului și de altitudinile curajului...

Știu, nu avem o Acropole, aceea a lui Phidias rămîne un accident fericit, care iradiază însă fabulos de-a lungul istoriei. Cu fiecare pas ne silim, totuși, să înălțăm o Acropole în cuget, demnă de izbînzile noastre contemporane, strălucind de mîndria unui popor. Accesibilă și totodată scutită de facilitate, fulguranță și gravă, deschisă către zările gîndului, o statuă ca această românească Victorie ar fi una din emblemele caracteristice ale prezentului nostru.

**Н. К. П. ДВОРЕЦ ИСКУССТВ
БОЛЬШОЙ ЗАЛ КОНСЕРВАТОРИИ**

(Большая Никитская)

В понедельник, 6-го декабря

РОССИЯ

в ГРОЗЕ и БУРЕ

вступительное слово

А. В. ЛУНАЧАРСКИЙ

ВЫСТУПАТ:

**Адалис, Андрей Белый, Валерий Брюсов,
Ада Владимирова, Сергей Есенин, Юрий
Ивнев, Михаил Козырев,
Иван Рунавишников, Борис Пастернак,
Иван Новиков, Д. Туманный,
И. Эренбург**

**Артисты А. Ноонен и Церетели прочтут
произведения: А. Блока, Вяч. Иванова,
Н. Клюева и др.**

НАЧАЛО в 8 ЧАС. ВЕЧЕРА

БИЛЕТЫ ПРОДАЮТСЯ ВО ДВОРЦЕ ИСКУССТВ

(Никитская, 52)

„Rusia în viscol și furtună“, afiș al unei
serate literare organizate de Esenin și
R. Ivnev în 1920 la Moscova. Printre parti-
cipanți, în afară de Lunacearski, comisar
al poporului: Belii, Briusov, Ehrenburg,
Pasternak și — aceștia prezenți însă numai
prin versurile lor — Blok, Veaceslav Ivanov
și N. Kliuev

Serghei Esenin în 1915 ►



ESENIN
neprevăzut

E S E N I N

sau iarba și piatra

Poeziile din grupajul de față, publicate aproape toate în perioada „scitismului”, fie direct în Skify, fie în alte formule editoriale apropiate mișcării, datează de fapt — cu o excepție, totuși : Cazi, maică bună... , 1918 — din anii imediat premergători Revoluției. Era epoca primelor succese literare, a prieteniei cu Kliuev și cu ceilalți poeți „neoșărăniști”, epocă ale cărei evenimente vor fi astfel evocate mai târziu de Esenin : ... Trimisesem versuri la reviste ; intrigat de faptul că nu mi se publicau, am plecat la Petersburg. Am fost primit cu brațele deschise. L-am vizitat pe Blok, apoi pe Gorodețki. Mă uitam la Blok și mă treceau sudorile : vedeam înțlia oară un poet viu. Gorodețki m-a pus în contact cu Kliuev, de care n-aurisem o vorbă pîn’atunci. De Kliuev m-a legat o mare prietenie, vie și azi în ciuda disensiunilor dintre noi și cu toate că nu ne-am văzut de șase ani. El stă acum la Viterga și-mi scrie că trăiește cu apă chioară și pline îndoită cu pleavă și că se roagă lui Dumnezeu să-i dea o moarte de care să nu-i fie rușine. . .”

Aceste rinduri au fost scrise în 1922 la Berlin. „Ultimul poet al satului”, „huliganul” tavernei moscovite colinda Europa și-l despărțeau numai cîțiva ani — și două revoluții — de acel martie 1915 cînd descindea în capitala Rusiei imperiale, venind de fapt din anonim. Autodidact el însuși într-un fel — absolventul școlii confesionale de învățători din Spas-Klepiki își completa golurile de informație și formație ca „avident” al unei Universității populare din Moscova — Esenin se simțea desigur strimtorat în cercul de modești culturali și autodidacți unde-și făcea ucenicia literară. El avea de spus rușilor un cuvînt

pe care nimeni nu li-l mai spusese cu atîta sinceritate, cruzime și feroare. Și la numai un an după ce debutase în „Mirok” și după ce mai tipărise poezii în niște reviste la fel de obscure și lipsite de șansă, cu toată rivalitatea lor sacră cheltuită pentru o cauză generos culturalizatoare, Esenin s-a văzut brusc proiectat în lumea artistică a Capitalei. Succesul a venit aproape fulgerător și fără efort, ca și cum decidîndu-se asupra victimei, soarta își permitea luxul de a o răsfăța.

Realitatea e că poezia lui Esenin venea parcă la timp, era așteptată. Simbolismul făcuse cu Balmont, apoi cu Blok, Briusov și Belii, o lungă și strălucită carieră ; atmosfera literară era saturată de mistica lui vaporeasă. De inspirație de asemenea citadină, reacțiile futuristă și acmeistă erau încă fără ecou, în afară de faptul că aceasta din urmă își traducea ceea ce s-ar numi astăzi un patos al obiectualității în termeni predilect și ostentativ livrești : antichitate și ev mediu la Mandelștam, exotism „colonial” la Gumiliov. Rusia literară era sincronă cu Europa ; e îndoielnic dacă era pe deplin cu ea însăși. În acest climat intelectual Esenin venea cu o sensibilitate nouă și cu un univers de imagini proaspăt ; el făcea să pătrundă în poezia rusă demnitatea umilinței, a vechimii și a părăsirii. Era lumea satului patriarhal, cu pămîntul, dar și cu cerul ei : o realitate familiară, scăldată însă în „lumina altor zodii”, prefigurînd modelul ei ideal aflat sub „alte cruguri”, ca într-un spațiu privilegiat, extramundan. Recuzita biblică și ritualistică, apăsător subliniată mai tîrziu de o critică rudimentară, ține nu atît de perimetrul strict al dogmei, cît de lumea misterioasă a eresurilor, a folclorului, a literaturii de colportaj. Cu aceste mijloace, Esenin propune un ideal de ascetică smerenie și blindețe care avea să fie precizat și dezvoltat în marile poeme inspirate de evenimentele revoluționare : Apel melodios, Tovarășul, Octoih, Venirea. Erau virtuți cu rădăcini adînci în istoria morală a omenirii, a căror senină contemplare e rar tulburată de un soi de presentiment al catastrofei, ca în Vinăt e cerul, căpestrele noi..., Mi s-a urît la vatra mea. . . sau Dans și plîns al ploilor în dungă. . . Sugerînd parcă neprevăzutul seismelor istorice, poetul trece brusc de la ipostaza de blajin călugăr cerșetor la cea de răzvrătit în afara legii, drumul atîngînd cel mult punctul de maxim orgoliu al posibilității identificării cristice (Us, Clopoțel cu-argint pe limbă. . . și desigur, același Dans și plîns al ploilor. . .). Pe de altă parte, ceea ce poate părea în această etapă un simplu accident liric, anunță de fapt și „huliganismul” de mai tîrziu al poetului. Oricît de reprobabil ar fi în planul moralei practice, „huliganismul” poeziei lui Esenin nu e în fond — așa cum s-a observat — decît o variantă a umanismului, o reacție de apărare a spontaneității în fața organizării, a dezordinii vii în fața ordinii mecanice. E vorba în fond nu de opoziția simplistă sat-oraș, cum interpreta aceeași critică sociologistă, ci de un conflict mai profund, între natură și cultură, de care nu numai poezia lui Esenin e marcată în secolul XX și care se traduce deocamdată la poetul din Reazan în mișcări anarhice, în îndemnul de a găsi soluții definitive și violente unei tensiuni interioare imposibil de suportat.

Se va observa și în grupajul de față prezența, explicită sau nu, a motivului patriei, constant de-a lungul întregii poezii eseniniene. O precizare însă se impune. Rusia „cu cerul prăbușit în iaz”, cu „sate de zmeură” inundate de „lapte sfințit și har”, dansînd în lacrimi pe

la garduri — nu e văzută niciodată în această pericodă ca abstract-statala Ressler — lucru pe care traducerea n-are cum să-l pună în evidență decit cu totul perifrastic — ci ca umana și străvechea Rus', afectiv delimitată și palpabilă, concret-locală (blajinul ungher — „pokoynyj ugolok” care apare la un moment dat nu e o întâmplare), tinzind a coincide mai degrabă cu peisajul natal decit cu o realitate politică, administrativă. Un lucru asemănător se poate spune despre cuvîntul care desemnează noțiunea de patrie, cu observarea că din trena semantică a lui rodina-patrie nu lipsesc noțiunile de natură, nativitate, părinți, rude, generație, gen... Încît cunoscutul poem de mai tirziu Vozvrascenije na rodinu, tradus de obicei prin Întoarcere în patrie, este în primul rînd, așa cum o denotă și realitatea lui întoarcerea acasă, între ai săi, într-un spațiu binecuvîntat de „inefabilul vieții”.

Despre Esenin s-a scris o întreagă literatură, din care nu lipsesc, desigur, acele formule cuprinzătoare în măsură a fixa în conștiința cititorului esențialul unei opere, fără să-i nege arborescența și diversitatea. Criticul Al. Voronski, animatorul grupului Pereval și al revistei Krasnaja nov' spre care gravita Esenin în ultimii ani, vedea manifestîndu-se în imensul ecou al poeziei sale „atracția spre natură, spre ceea ce e simplu, firesc și necesar fiecărui om”, în condițiile unei „epoci dure”, cînd „o civilizație unilaterală” declanșează apariția unui sentiment de frustrare, de sărăcire. Desigur, „orașul distruge apatia și semnificația buimacă a vieții rustice”, dar odată cu aceasta și relația, oricît de vagă, cu un timp arhaic în care „act și cuvînt erau inseparabile”. Și Voronski face o trimitere semnificativă la paragraful liminar din Învierea lui Tolstoi, pe care îl reproducem astfel comprimat, păstrîndu-i însă absoluta exactitate a sensului: „Oricîte eforturi au depus oamenii ca să ucidă iarba, ea răzbea primăvara și prin piatră”.

Atît de fericit aplicată în cazul lui Esenin, formula poate rezuma în fond destinul marii poezii de totdeauna.

Alexandr Esenin și soția lui Tatiana,
părinții poetului, în 1927





Serghei Esenin și mama sa (1925)

SERGHEI ESENIN
poeme
în tălmăcirea
lui
IOANICHIE OLTEANU

MAICA LA CUPALNIȚĂ

Maica la Cupalniță tăia codru-n două,
Desculță, sumeasă, prin noapte și rouă.

Spini loviți de farmece o-nțepau la singe
Și-a-nceput sărmana prin aglici a plînge.

Dar simți c-o spintecă junghiuri mai haine
Și cu chin și gemete mă născu pe mine.

Luluit pe iarbă-n vers de primăvară,
Zorii-n curcubeul bolții mă-nfășară.

Și-am crescut, nepot al nopții lăudate.
Mi-a venit amurgul piază bună-n toate.

Dar eu viața n-o-nțeleg dată de-a pomenele
Și-mi aleg prin luptă ochii și sprîncenele.

Mă topesc ca fulgul gingaș în azururi.
Diră-n soarta mașteră voi lăsa de-apururi.

PICLĂ-N ZARE, NORI PE GÎRLE

Piclă-n zare, nori pe girle :
Luna-n dinți îi dărește.
Asfințitul roșu-azvirle
Rociul lui clișos la pește.

Vîntul a-nceput să bată
Prin răchita din zăpodii.
Îngerește, seara-i beată
De lumina altor zodii.

Somnu-mprăștie-n odaie
Pilde cu miros de pască.
Dulce-i sania cu paie
De-o sudoare țărânească.

Chipul cui l-ascund copacii,
Amintind de mușchi și fragă ?...
Răsuflării blinde-a vacii,
Prietene, sfios te roagă.

Iunie 1916

CĂRUȚA DURGĂLE SUBȚIRE

Căruța durgăle subțire,
Fug văi și dealuri înapoi.
Aceleași cruci de pomenire
Și paraclisuri vechi și noi.

Aceleași veștede ovese,
Tînjind cu galbenul lor șters.
Și spre clopotnițele dese
Se-nchină dreapta mea din mers.

O, Rusie de-azur și fragă,
Cu cerul prăbușit în iaz,
Lacustra jale-a ta mi-e dragă
Pin'la durere și extaz.

Nemăsurată-n suferință,
Tu stai pe-un țărnm nepămîntesc.
Să nu cred mi-e cu neputință,
În steaua ta, să n-o slăvesc.

Rămină-mi lanțul ce mă leagă,
Cînd, ceas al tainei, va să vii
Și bubui-va stepa-ntreagă
De ruga blindei colilii.

CLOPOȚEL CU-ARGINT PE LIMBĂ

Clopoțel cu-argint pe limbă,
Cînți, ori somnul meu te plimbă ?
Ceru-mi pune din icoană
Roz pe fiecare geană.

Chiar de nu-s eu copilandrul
Lului de îngeri tandru,
Blînd în visul meu dau muguri
Mari păduri din alte cruguri.

Nu vreau plînsul și mormîntul.
Taina n-o-ncape cuvîntul.
Cum aș face eu, mă-nvață,
Somnul să dureze-o viață.

PRAGUL BOLȚII DE CERNEALĂ

Pragul bolții de cerneală
Picle roșii-l scriu cu jar.
Vin, paragină rurală
La vecernia ta iar.

Port o grea povară-n mână,
Dar în ochi albastrul viu.
Toți, măicuța mea țărină,
Sîntem rude bune, știu.

Cale lungă ne desparte
Sub aripile cerești,
Dar un psalm solar din carte
E destul să ne citești —

Și-o să trecem prin hîrtoape
Spre propteaua drepte cruci,
Buzele să ni se-adape
Cu predanie și rugă.

VÎNĂT E CERUL, CĂPESTRELE NOI

Vînat e cerul, căpestrele noi,
Marginea stepei aleargă-napoi.
Sate de zmeură, dire de fum,
Ciori prăbușindu-și ospățul pe drum.

Iar văd ruptura știută de deal,
Trunchiuri de sălcii o umplu și meal.
Pal e ovăsul, și viespile — cred —
Ele-mi evocă aroma de mied.

Țară-a mea! Vatră de ruși și mordvinți,
Tot cu parabola ceții-ntre dinți!
Filfilie îngeri pe sus și-auzim
Cruci pe morminte jelind anonim.

Mulți te visară, icoană și dor,
Ocele gem de suspinele lor.
Îi obsedează, puternici și răi,
Gustul de fragă al sînilor tăi.

Dar izbăvirea tu nu o vei da
Celui ce uită de temnița ta...
Larmă-n dumbrăvi, adevărul în cer :
Dulce zvonire pe-un scrișnet de fier.

TÎRG

Covrigei pe gard se-nșiră,
Aerul e copt și greu.
Șipci de raze-mprejmuiră,
Geluite cerul meu.

Buturugi, barâci și briie,
Călușei în zbor focos.
E-o-ndîrjire și-o beție
Care culcă iarba jos.

Trap și larmă precupează.
Iz de fagure : să-l bei.
Volbura pe loc te-nhață,
Dacă nu știi cum s-o iei.

Voci de cofărițe cheamă
La negreală de rogoz.
Nu cunosc acea năframă
Verde peste două cozi ?

Geme pajiștea cu brazii
De-a ardoare fără friu.
Zi-mi s-aud cum Stenka Razin
Și-a-necat domnița-n riu.

Tu-ți pierzi, Rusie, prin țară,
Roșurile de pe strai ?
Nu munci din cale-afară
Ochiul beat de cîte ai.

NU MAI DAU PRIN LOBODĂ TÎRÇOALE

Nu mai dau prin lobodă tîrçoale,
Nu mai caut urmele de ieri.
Cu ovăsul părului tău moale,
Dat a fost din visul meu să pieri.

Proaspătă ca fraga timpurie,
Adorabilă, erai pe rînd
Înserarea mea trandafirie,
Splendidă ninsoare luminînd.

Ochii tăi păliră, se trecură.
Tandrul nume-i stins de săptămîni.
Doar eșarfa mai păstrează pură
Mierea candidelor tale mini.

Cînd pe casă asfințitul pare
Miș spălîndu-se pe botișor,
Prin lacuștrii făguri trece-o boare
Și de tine-mi susură ușcr.

Că-a fost vis ființa ta mlădie
Spună-mi seara vinătă-nadins :
Cine te-a gîndit, părelnicie,
Buzele de-o taină și-a atins.

Nu mai dau prin lobodă tircoale,
Nu mai caut urmele de ieri.
Cu ovăsul părului tău moale,
Dat a fost din visul meu să pieri.

SE MAI ZVÎNTĂ DIN NOROA

Se mai zvîntă din noroacie.
Putrezesc bureții stînd.
Vîntul joacă pe pîraie,
Măgăruș roșcat și blind.

Iz de sălcii și rășină.
Ceru-i dilatat și calm.
Niște vrăbii pe-o tulpină
Slovenesc încet un psalm.

Frunze vechi — ori bani de-aramă —
Zac sub tufe ; șanțu-i plin.
Cine-n țundra lui de scamă
Călărește pe asin ?

Păru-i ca fuiorul, moale,
Dar senin la față nu-i.
I se-ableacă pinii-n cale
Și „Osana!”-i cîntă lui.

UITE-N ȚARINI ȘI PE BOLTĂ

Uite-n țarini și pe boltă :
Raiuri gemene, perechi.
Iarăși, grele de recoltă,
Miriștile mele vechi.

Iarăși, albe pe-un coclaur,
Nelipsitele cirezi,

Și piraiele de aur
Pe sub măgurile verzi.

Cred că, pentru cît îndură,
Pe truditul de plugar,
Cineva c-o mină pură
Varsă lapte sfînt și har.

INVIZIBIL ȚI-E GLASUL, CA FUMU-N ODAIE

Invizibil ți-e glasul, ca fumu-n odaie.
În smerenia șoaștei genunchiul se-ndoaie.
Prin divine ovese-mi gălesc nutreminte,
Ajutor de nădejde și prieten cuminte.
Minereuri solare-ncolți-vor pe lume.
Adevărul etern n-are față și nume.
O clepsidră e visul, ce anii-i citește.
Mina ta mai strecoară nisip printre dește.
Dau cuvintele-n pîrg pe-o extatică glie,
Unde gîndul se-nfășură prin colilie.
În crăpatele miini ridicate spre zare,
Line dangăte pun temelii de altare.
Bucurie dă floarea ta ruptă-n livadă.
Urma pașilor scrisă pe-ntîia zăpadă.
Dar mai mîndră e pulberea-n blindă risipă
Decît pleoapa căzînd la un foșnet de-aripă.

CUNUNI DOAR ȚIE ÎȚI OFER

Cununi doar ție îți ofer
Și drumul tău prin flori alunecă.
O, Rusie, blajin ungher,
Ești crezul meu, iubirea unică.
În spațiu cînd te desfășori,
Tu ești departele și-aproapele.
Mi-e rudă tînga de cocori,
A mea-i cărarea ce-o ling apele.
Pe bălți stau nufierii la rînd,
Mă cheamă papura la denie,
Și-aud pe tufe picurînd
Stropi de răcoare și sfințenie.
Alunge-ți vînturi pămîntești
Pe șesuri negura, cu scîncete,
Tu toată fum de smîrnă ești,
A magilor rostind descîntece.

TĂRÎM AL PLOII ȘI-AL FURTUNII

Tărîm al ploii și-al furtunii,
Al migratoarelor tăceri,
Ți se dumică piinea lunii,
Uitată singură pe cer.

Pe margini de-arătură bună
Cresc lobodele zmeurii.
Pe-un vîrf de nour, ca o prună,
O stea se pîrguie-n tării.

Din nou, pe-același drum de țară
Colind, cu tot infernul tău,
Și holdele de primăvară
Mi-aduc mireasmă dinspre tău.

Pe mlaștini, densul vag al ceții...
Dar și sub norul cel mai des,
Un inefabil al vieții
Îți umple dilmele pe șes.

DIN NOU LA PRAGUL MEU NATAL

Din nou la pragul meu natal,
Meleaguri tandre, gînditoare!
Cu mina, semne de pe deal
Îmi face palida-nserare.

Zburlită, ziua ce s-a dus
Își trage pletele spre casă,
Și, dezolat, acest apus
Mă copleșește și m-apasă.

Peste cupolele perechi
Penumbra serii cade moale.
Dar voi, prietenii mei vechi,
Nu-mi mai ieșiți voaloși în cale!

Pieriți sînt anii mei de joc,
Și voi plecarăți cu cocorii.
Doar apa clocotește-n scoc
Ca mai demult în dosul morii.

Și-adesea-n pîcla serii, cînd
Prin pipirig foșnește luna,
Mă rog de lutul fumegînd
Pentru cei duși pe totdeauna.

PRIDVORUL, OGRADA, SUB ULMUL CEL ROȘU

Pridvorul, ograda sub ulmul cel roșu le știu,
Și luna pe streășină, ghem auriu.
Și văd pe fereastră o față bătută de vînt :
E-un moș, pe sub cerul noros colindînd.
Pirlita lui dreaptă împrăștie stele
Printre arbori tăcuți, peste gliile grele.
În țarini azvirle grăunțe de gînd,
Cerește sunînd, în adîncuri căzînd.
Țin minte, țin minte cînd timpul da semn,
Cu ciocul bătînd în butucii de lemn.
Prin holde umblam și credeam că aud
Un vuiet de ape prin verzele crud.
Și stînd sub vreun brad, pe sub gardul de nori,
Vilcele de aur visam uneori.
Și veste-mi venea din hotar la urechi,
De-o naștere-n holda cuvintelor vechi.

CU CAPUL GOL, CU-O TRAISTĂ-N SPATE

Cu capul gol, cu-o traistă-n spate,
Pe frunte miruit de stropi,
Colind prin crînguri lăudate,
Sub line foșnete de plop.

O sfoară mijlocul mi-nfașă,
Mii printre vitele ce pasc
Și port o zdreanță de cămașă,
Iar călăuză am un vreasce.

Voios la gîndul că-s în viață,
Cînt raiu-n versuri prin păduri
Și merindarea mea răsfață
Pe gize cu firimituri.

Cum drumul meu prin brusturi ține,
Văd balta de-un albastru șters
Și-și freacă țurțurii de mine
Mestecenii blajini din mers.

Apoi, pe-o miezuină sură,
Ascult cucernic și pătruns
Cum zice buha din Scriptură,
Iar păsările dau răspuns.

MI S-A URÎT LA VATRA MEA

Mi s-a urit la la vatra mea,
Tinjind prin hrișcă și secară.
Natalul prag îl voi lăsa
Și-am să pernesc tîlhar prin țară.

În clarul zilei de pe cîmp,
În vreo colibă neștiută,
Un prieten lama de carimb
C-un ochi la mine-o să-și ascută.

Cînd soarele pe drumul strîmt
Va-ntinde-o pînză ca de ceară,
Acee-a-al cărei nume-l cînt
O să mă dea pe ușă-afară.

Și-acasă iar cm să revin,
Și flăcări noi vor linge zgura.
Și-ntr-un crepuscul de venin
Am să mă spînzur cu centura.

Plecîndu-și fruntea pînă jos,
Avea-voi sălcile-aproape.
Și clinii au să latre gros
Cînd neldut au să mă-ngroape.

Și luna-și va vedea de drum,
Scăpîndu-și visla din înalturi,
Iar Rusia, ca pîn'acum,
Juca-va-n lacrimi pe la garduri.

E-O PRIMĂVARĂ FĂRĂ-AVÎNTURI

E-o primăveră fără-avinturi.
Pe țarm nisipu-i galben stins.
Obrazul tău plrlit de vînturi
Un puf de hrișcă parcă-a prins.

Pierduți în loboda cu ciucuri,
La vadul staniștii de bai,
Jurarăm printre-atîtea lucruri
Că pe vechi vom fi doi.

Tămîia beznei, seara joasă
Înșurubindu-se pe foc.
Prin crîng te-am dus apoi spre casă
Și-am mai rămas mult timp pe loc.

Nu mai puteam, ca-ntr-o somnie,
Nicum privirea să-mi desfac
De căciulița brumărie
Făcîndu-mi semne din cerdac.

SE-AȘTERNE IAR

Se-așterne iar de-a lungul văii
Același purpuriu năvod
Și-ncep să cinte zurgălăii
Senini de Nijni-Novgorod.

De sub basmaua creponată
Un chip angelic îmi arăți,
Cînd coada roșie de fată
O lași să filfiie-a răsfăț.

Și gînju-ți pare, ca-ntr-o glumă,
Că saltă și coboară-n laț, —
Subțirea mincă de spumă
N-o să ți-o sufle de pe braț.

În visuri cineva mă-mbie
Și-nalță-n șesul zmeuriu
Arhondaric de taină — ție,
Iar mie-un foișor pustiu.

Acolo ceru-o să-și ridice
Mai limpezi aștrii și mai puri.
Eu fi-voi fratele novice,
Tu desfrînata din scripturi.

Și știi că-n liniștea-ncordată,
Pierduți vom lincezi mereu :
Eu bijbiind prin ceața mată,
Iat tu oftînd de dorul meu.

Dar n-au să rupă legămîntul
Nici dulci săruturi, nici cuvînt :
Privirea ce-a văzut pămîntul
E moartă după alt pămînt.

CERU-I MÎNJIT CU SMÎNTÎNĂ

Ceru-i mînjit cu smîntînă.
Luna-i un bulgăr de caș.
Nu spre-ale gurii mă mină
Sufletul meu pătimaș.

Vrea el, dar alte merinde,
Niu de-mbucac și de ros :
Pure, suave, zvoninde
Ca un destin luminos.

Foame de altceva sapă
Sufletul meu de pripas.

(... Ah, și-au să-mi pună pe grcașă
Munți de colivă și cvas.)

9 iulie 1916

CAZI, MAICĂ BUNĂ

Cazi, maică bună,
Stea din țării,
Pe-o văgăună
Cu bălării.

Luna-și reverse
Pletele moi
Pe cite iesle
Sînt pe la noi.

Pruncul e-n paie
Și doarme dus.
Zori de văpate
Lasă-i de sus.

La obștean-treagă
Tu cată lin.
Atîrînd-i leagăn
Soarele-n pin.

Să joace-n voie,
Zilei cîntînd,
Prunc sfînt, cu noi în
Rai, pe pămînt.

DANS ȘI PLÎNS AL PLOILOR ÎN DUNGĂ

Dans și plîns al ploilor în dungă :
Totul e-ndărăt.
Hai, Serghei Esenin, îți ajungă —
Nici să nu te văd.

Sînt sătul de cîte aripi sfinte-a-
uzi prin univers :
N-ai să-ți scoli tu morții din morminte
C-un crimpei de vers!

Inima acestor vremuri bate-n
Asprul tău cuvînt.
Visul tău în cărți trăi-va poate,
Nu pe-un fir de vînt.

Cineva se va opri-ntr-o doară
Cam la tot ce-ai spus.
O să-i placă roșia ta seară —
Tu vei fi în plus.

Ea pe Blok și Briusov o să-i miște,
Pe-alții-i va trezi.
Dar la fel, din zare-o să se iște
Fiecare zi.

Cîntecul tău munții n-o să-i mute,
Frunza n-a da semn...
Buzele pe veci ți-or fi bătute
Cu piroane-n lemn.

Și-a spălat Pilat pentru toți anii
Mîinile-ntr-o vămă.
Eli, Eli, lama sabahtani,
Dezlegare dă-mi.

Serghei Esenin văzut de N. Altman
(1926)



PREMIUL NOBEL

1976

SAUL BELLOW

DARUL LUI HUMBOLDT

roman

și treptele cunoașterii de sine

În 1970, când „Secolul 20” publica un fragment din *Herzog*, Saul Bellow ajunsese să fie considerat cel mai important scriitor american în viață. Restrictivul „în viață” continuă să-l urmărească și acum, când, după încă două romane, *Planeta domnului Sammler* și *Darul lui Humboldt*, a devenit al șaptelea laureat al Premiului Nobel pentru literatură din Statele Unite¹. „Dacă invoci fantomele încă palpabile ale lui Faulkner și Hemingway, pentru a nu mai vorbi de giganții americani ai secolului 19, îți dai imediat seama de statura lui mai mică în comparație cu ei”, scria (post-*Herzog*) criticul Earl Rovit. De ce? Pentru că „și ei erau pasionați de ambivalențele eului, ale identității și de implacabila ostilitate a universului. Și ei aveau, fiecare în felul lui, umor. . . Dar ei erau în stare să respingă sau să ignore lumea, pentru a-și construi propriile lor lumi; el nu poate face așa ceva. Măreția lor constă în capacitatea de a construi contralumi, în pofida lumilor reale care îi înconjurau. Iar lumea reală a ajuns să accepte structurile lor mitice și s-a mișcat pe axa ei pentru a-și acorda ritmurile cu imaginația lor. Bellow este în stare să sacrifice prea mult din mitul lui personal exigențelor lumii. Disponibilitatea lui intelectuală și afectivă, angajarea lui față de binele social, îl pot determina să modifice formele structurale ale viselor sale, pentru a le pune în acord cu lumea-așa-cum-e.”

Acest punct de vedere se reazemă pe multe idei contestabile. Nu voi intra într-o discuție în jurul lor, deoarece nu cred că în literatură se pot prelua clasificările valorice din sport sau din cataloagele școlare. Semnificativ și nostim este că alții caută limitele lui Bellow în direcția opusă, reproșându-i, dimpotrivă, subiectivismul viziunii, incapacitatea de a vedea lumea altfel decât prin ochii unui personaj cu care se identifică. Discuția este, oricum, oșioasă. Ierarhizarea unor scriitori profund originali nu poate fi decât mecanică, exterioară structurii intime a operelor lor. Etaloanele sînt aici pe cît de arbitrare, pe atît de superficiale.

Bellow nu-și atribuie —aceasta mi se pare a fi trăsătura distinctivă a scrisului său — capacitatea de a pătrunde motivațiile intime ale personajelor care îi populează opera. Unul singur dintre ele îi este accesibil și, ca atare, demersul său constă în a-l înțelege și exprima din ce în ce mai bine pentru a obține, astfel, cel puțin o imagine coerentă a universului. „Planeta asta poartă miliarde de pasageri, care au fost precedați de nesfârșite alte miliarde și vor veni încă și mai multe miliarde și eu nu pot spera să înțeleg vreodată măcar pe unul, da, pe unul singur dintre ei.” Exclamația atribuită de Bellow pitorescului său Henderson pare a fi, de fapt, expresia uneia dintre cele mai sîcîitoare obsesii ale scriitorului, cea care îi modelează întreaga operă. Mișună în ea sute de personaje inconfundabile, dar ele apar și evoluează nu de sine stătător, ci prin reprezentarea lor în conștiința eroului principal, alter-ego mai mult sau mai puțin mărcurisit al autorului.

¹ După Sinclair Lewis (1930), Eugene O'Neill (1936), Pearl Buck (1938), William Faulkner (1949), Ernest Hemingway (1958) și John Steinbeck (1962).

Primele două romane ale lui Bellow, *Dangling Man* (1944)—*Nehotărîtul*, sau *Om în derută*; cartea a fost tradusă în franceză sub titlul *Omului lui Buriden*—și *Victima* (1947), par să se constituie în primele capitole ale „comediei intelectuale a spiritului modern” pe care Charlie Citrine, eroul-povestitor din *Darul lui Humboldt* ar dori-o scriind-va una dintre filicele sale și pe care Bellow însuși a scris-o treptat în cei treizeci și ceva de ani de cînd a început să publice. „Una dintre cele mai cinstite mărturii despre psihologia unei întregi generații” — așa a apreciat Edmund Wilson romanul de debut al lui Bellow, al cărui personaj central este dezorientat în momentul cînd împrejurările îi impun să părăsească familiarul univers civil pentru a se înrola în armată. A urmat *Victima*, încercare de a descifra mecanismul intim al relației persecutor-persecutat. Astăzi, Bellow consideră prea timide aceste prime două romane („Mă temeam să-mi dau drumul), dar critica le-a primit bine, sesizînd că ele reprezintă ceea ce Academia suedeză avea să numească, în această toamnă, o emancipare a literaturii americane de stilul colțuros, devenit rutinier al anilor '30. Bellow propunea ca subiect al literaturii sfîșierile, bucuriile, îndoielile și speranțele unui personaj central care avea să capete — de la carte la carte — cele mai diverse înfățișări, să fie plimbat prin toate mediile sociale și supus unor experiențe de viață variate, rămînînd, totuși, în esența sa intimă, o ipostază a scriitorului.

Ce au comun „Joseph Einhorn, în vîrstă de 27 de ani, funcționar la Biroul de voiaj interamerican, tînăr înalt, cam veștejit și totuși arătos, absolvent al Universității din Wisconsin” (*Dangling Man*), Asa Leventhal, membru al redacției unei gazete financiare (*Victima*), Augie March, băiat de mahala, care urcă și coboară scara socială, căutîndu-și identitatea într-o năucitoare succesiune de situații și medii (*Aventurile lui Augie March* — 1953), Tommy Wilhelm cel părăsit de soție și de copii, repudiat de tatăl său, incapabil să facă față cerințelor vieții sociale și împins la sinucidere (*Trăiește clipa* — 1956, singura dintre lucrările lui Bellow tradusă integral în limba română), Eugen Henderson, extravagant milionar de vîrstă mijlocie, care fuge de civilizație și caută rostul vieții într-o fabuloasă Africă virgină (*Henderson — Regele ploii* — 1959), Moses Herzog, universitar în vîrstă de 47 de ani, de două ori divorțat, tentat de nebunie pentru că nu poate accepta niciuna dintre filosofii curente (*Herzog* — 1964), bătrînul ziarist Artur Sammler, de două ori străin în Statele Unite, pentru că e originar din Polonia și pentru că a petrecut mulți ani la Londra, ca membru al clubului exclusiv al aristocrației spirituale britanice (*Planeta domnului Sammler* — 1970) și Charles Citrine, scriitorul cu aproape toate atributele biografice ale lui Bellow însuși (*Darul lui Humboldt* — 1976)? În fapt, toți cei enumerați mai sus sînt Bellow, mai exact spus sînt treptele pe care spiritul treaz, frămîntat, al lui Bellow, le parcurge spre cunoașterea de sine.

Întrebat, în 1964, de un critic, care dintre personajele lui îi seamănă cel mai mult, Saul Bellow a răspuns: „Henderson — absurdul căutător al unor calități înalte”. Dacă își prefera pe atunci imaginea în ipostaza Henderson, o făcea, probabil, pentru că Regele ploii era cea mai comică, cea mai caricaturală dintre imaginile sale. (Scriitorul a declarat, cîndva, că s-a „plictisit grozav de parada lamentării... Obligat să aleg între lamentare și comedie, aleg comedia pentru că e mai energică, mai înțeleaptă și mai bărbătească. Este unul dintre motivele pentru care romanele mele mai vechi îmi displac. Le găsesc plîngărețe și, uneori, bombănitoare. Herzog folosește lamentarea într-un mod comic.”) Fiecare dintre aceste întruchipări este o etapă a edificării personalității proprii, depășită odată cu „cinstita mărturie” pe care, la rîndu-l, o depune. Mărturiile sînt din ce în ce mai semnificative, mai esențiale, pe măsură de Bellow își lărgeste perspectiva, pentru a îmbrățișa omenescul în întregul său, și își adîncește investigația, medînd la explicațiile și soluțiile propuse dealungul istoriei spiritului uman. El se autodefineste

treptat și, în acest proces, forța speculativă, capacitatea de a decortica ideile pentru a le expune lipsa de substanță, ineficiența, inadecvarea la realități sau doar incompatibilitatea cu structura gândirii lui, conferă operei o strălucire intelectuală unică. Nu e nici urmă de pedanterie în această permanentă incursiune în lumea aridă a teoriilor filosofice. Scriitorul se mișcă printre ele cu asemenea naturalețe și sprinteneală, încît cititorul ajunge repede să le accepte ca elemente constitutive normale ale realității propuse. Saul Bellow nu este un scriitor pentru snobi sau exclusiv pentru intelectualii superrafinați. Împărțindu-i pe scriitori în două categorii — cei ce se adresează marelui public și cei cu audiență la un grup restrîns, elitar — el însuși se dezice de aceștia din urmă: „I-am avut cîndva pe Carl Sandburg, pe Sherwood Anderson, pe Theodore Dreiser și pe Upton Sinclair — a declarat el într-un interviu acordat la apariția ultimului său roman, *Darul lui Humboldt*. Acum n-avem pe nimeni. Erau scriitorii noștri cu public mare. Romanele lor se adresau maselor, ei se considerau purtătorii de cuvînt ai conștiinței naționale. Atacau problemele grandicase ale dreptății sociale și ale preocupărilor politice. Erau priviți ca niște oracole. În străinătate, au existat scriitori similari, de exemplu Dickens, Shaw, Zola, H. G. Wells, care scriau bine și atacau de pe poziții populare sistemul social. Scriitorii de azi sînt, cred, intimidați de complexitatea problemelor sociale. Protestul social a fost preluat de presă, de cruciadele organizate de mass-media. Ralph Nader l-a înlocuit în mare măsură pe Upton Sinclair.” Evident, Bellow se dorește continuatorul tradiției pe care o stimează. Spunea el, în același interviu, despre ultima sa carte: „Întregul roman urmărește să oglindească societatea noastră urbană și să-i înfățișeze zgomotele, incertitudinile, simțămîntul de criză și disperare, standardizarea plăcerilor. . . *Darul lui Humboldt* este, mai mult decît toate celelalte cărți ale mele, o carte despre America, un tablou al Statelor Unite din unghiul de vedere al artistului.”

Este unghiul celei mai ascuțite sensibilități. Problemele nu sînt expuse, ele sînt trăite la tensiunea maximă care se creează într-o conștiință aptă să sesizeze toate paradoxurile, contradicțiile și pretențiile vieții contemporane și dornică să găsească răspunsuri, soluții, izbăvire. Această frenezia a spiritului aplicat asupra realităților comune, meschine, constituie o notă specifică a operei lui Bellow. Terenul explorat de el nu mai poate fi parcurs cu speranța rezonabilă de a descoperi semne de întrebare nedepistate încă sau de a construi, cu aparatura filosofică existentă, alte sisteme de rezolvare a problemelor cărora el nu le-a găsit soluția. De la carte la carte, opera lui Bellow avansează spre formularea unor întrebări tot mai răscolitoare privind marea taină existențială.

S-a spus că, o dată cu *Aventurile lui Augie March*, această operă a intrat într-o etapă nouă: substanța introspectivă a primelor sale două romane constituise un reviriment pentru literatura americană. „Ideile exuberante, ironia fulgurantă, comedia ilariantă și compasiunea arzătoare”, care s-au adăugat ulterior instrumentelor lui de lucru, au constituit un reviriment pentru el însuși, se apreciază în declarația Academiei Suedeze. Roman prin excelență picaresc, *Aventurile lui Augie March*, în care Bellow a dat frîu liber inventivității sale, permițindu-i să devină jucăușă, a fost socotit de unii critici „foarte autobiografic”, în pofida lipsei aproape totale de caracteristici exterioare comune autorului și eroului principal. Augie încearcă succesiv sau simultan zeci de atitudini și de profesii, e mărunț borfaș și aspirant la intelectualitate, îmblinzitor de vulturi și marinar, ucenic în nenumărate meserii, vagabond, student, etc, trece în dragoste, în politică, în relațiile cu familia și cu restul lumii printr-o varietate de situații, lunecos, proteic, sustrăgîndu-se oricărei definiții și refuzînd să se lase „recrutat” de alții sau „încorsetat” într-un „caracter”. Limbajul lui este neobișnuit de bogat și de colorat, are voluptatea cuvintelor cu miez, pe care le inventează atunci cînd cele existente nu i se par destul de expresive. Bellow și-a dat cu adevărat drumul și Augie March

personifică, în esență, avîntarea într-o cunoaștere de sine care nu va respecta nici o opreliște. Puzderia de personaje din acest roman al slums-urilor newyorkeze (dar nu numai al lor, ținînd seama de rapiditatea cu care Augie trece dintr-un mediu social într-altul) degajă o impresie de superficialitate. În esență, ele nu sînt decît condiția existenței lui Augie, jaloanele între care se zbate el, în încercarea de a-și depăși teama — etern prezentă — de moarte, și de a scăpa de cursele întinse de lumea contemporană pentru anihilarea individului, deci a sa.

A alege între toate aceste ipostaze și între celelalte posibile, a ști ce vrei — iată sensul permanentei căutări de sine, firul călăuzitor al demersului literar al lui Bellow. „Vreau, vreau, vreau, ...” repetă în neștire vocea interioară a lui Henderson. Regina Willatale îi va oferi cheia înțelepciunii: „Grun-te-molani” — omul vrea să trăiască sau, altfel spus, omul nu vrea să moară. „Ceea ce caută de fapt Henderson — avea să explice Bellow într-un interviu — este un remediu al nelineștii pe care i-o provoacă moartea. Ceea ce nu poate el suporta este anxietatea continuă; anxietatea nedeterminată și nedefinită pe care cei mai mulți dintre noi o acceptă ca pe condiția vieții și căreia el este destul de încăpățînat ca să-i reziste. Îi spune Regelui că el însuși este un «Devenitor» în timp ce Regele este un «Ființator». Am vrut să-l fac să spună că viața omenească este intolerabilă dacă trebuie să suportăm îndoiala fără sfîrșit. Asta am considerat că este motivarea reală a lui Henderson. Toate eforturile lui sînt o satiră la adresa încercării oamenilor de a răspunde acestei enigme prin mișcare și prin acțiune haotică sau chiar prin efort conștient.” Henderson — Don Quijote modern, fuge în neștire de moarte și deci de realitate. De aici — caracterul comic al cărții care, la atribuirea Premiului Nobel, a fost apreciată ca „cea mai imaginativă aventură a scriitorului”.

Bellow nu fuge de marea întrebare. După ce s-a prefăcut că rîde, prin odiseea parodică a lui Henderson, de melancolia gravitate cu care o formulase în *Trăiește clipa*, va reveni la ea, subsumîndu-i întreaga istorie a filosofiei, o dată cu Herzog, personajul pe care critica l-a identificat în asemenea măsură cu el, încît, la un moment dat, un gazetar i s-a adresat cu cuvintele „Domnule Herzog”. *Planeta domnului Sammler* (primul capitol al acestei cărți a fost reprodus în traducere în „România Literară”) pare să sugereze că Bellow a găsit, însfîrșit, calea spre altă de rivnita seninătate. Bătrînul și înțeleptul domn Sammler, care s-a întors, oarecum, din moarte, reușind să supraviețuiască masacrului nazist (s-a tîrît afară din groapa comună în care soția lui și sute de alți oameni au rămas pe veci), se roagă, la moartea nepotului său, dr. Elya Gruner, în următorii termeni: „Pomeniște, Doamne, sufletul lui Elya Gruner; care, cu întreaga lui voință și cu toate puterile lui și chiar pînă la un punct intolerabil, chiar și în sufocare și chiar pînă în moarte, a năzuit poate chiar copilărește (să fiu iertat pentru acest gînd), chiar cu un anumit servilism, să facă ceea ce se cerea de la el. În cele mai bune momente ale lui acest om a fost mult mai bun decît am fost sau aș putea fi vreodată eu. A fost conștient că trebuie să respecte și — dincolo de toată confuzia și maimuțărirea degradantă a vieții — a respectat termenii contractului său. Termeni pe care, în strîfundul sufletului său, fiecare om îi știe. Așa cum îi știu eu pe ai mei. Așa cum îl știu cu toții. Pentru că acesta este adevărul, că știu cu toții, Doamne, că știu, da, știu, știu, știu, știu...” Numai că această resemnare, această acceptare a destinului în numele conștiinței responsabilității morale personale, este atribuită unui personaj secundar. Artur Sammler subscris la ea, mintea lui o recunoaște ca pe unica soluție, dar nu este și nu va fi niciodată în stare să și-o însușască deplin, pentru sine.

Darul lui Humboldt zgîndărește din nou nevindecabila rană, pentru a propune un leac surprinzător: consolarea teosofică. Cochetăria cu steinerismul apare însă — în contextul reflecțiilor pe această temă consemnate de Bellow de-a lungul a trei decenii — o soluție prea facilă pentru problema fără de răspuns. Distanțarea ironică

de ultimul său alter-ego, Charles Citine (ea începe, după cum se poate vedea, chiar de la nume), ne permite să privim această soluție ca pe încă o ipoteză de lucru, încă o încercare de a inventa un refugiu în care să se poată evada din disperare.

Tomurile de analiză consacrate până acum operei lui Bellow urmăresc, pe un foarte mare număr de pagini, temele recurente. Forța virilă brută, triumfătoare, este întruchipată de un Caliban (adesea, dar nu întotdeauna, negru) cu roluri de mărime și importanță variabilă de la un roman la altul și atingând apogeul cu Rinaldo Cantabile, gangsterul care exercită o asemenea fascinație amestecată cu repulsie asupra lui Charles Citrine. Femeile au o bine stabilită funcție erotică sau, alternativ, antierotică, inhibitoare, umilitoare și distructivă. Motivația lor rămîne, de la un capăt la altul al operei lui Bellow, străină înțelegerii personajului port-voce, interesat exclusiv de efectele actelor lor asupra propriei sale persoane. Nu putem face aici inventarul obsesiilor și leit-motivelor acestei opere dense, în care fiecare cuvînt are o încărcătură expresivă potențată de mii de conexiuni, de implicații și de aluzii care, redate sistematic, cu infinite variațiuni, se constituie într-un tablou de o desăvîrșită coerență și, totuși, deschis mereu pentru noi precizări și nuanțări. Amănuntele biografiei autorului sînt investite în totalitatea lor în operă — faptul că s-a născut la Québec, că a făcut războiul în marina comercială, că a studiat la Princeton, că a divorțat de mai multe ori, că a fost despărțit, ca urmare, de copiii săi, că a fost profesor universitar, etc, etc. Pînă și biografiile și piesele de teatru care l-au făcut, — se spune în *Darul lui Humboldt* — celebru pe Charles Citrine, constituie o parte, e drept mai puțin reprezentativă, a creației lui Bellow. Singur Premiul Pulitzer a venit după apariția cărții al cărei personaj îl deținea, acceptînd totuși ideea că ar trebui să-l disprețuiască. I-a fost atribuit chiar pentru cartea respectivă, *Darul lui Humboldt*.

Von Humboldt Fleisher, a remarcat critica americană pe un ton de reproș, ca și cum Bellow ar fi comis o indiscreție sau o impletate, este leit poetul Delmore Schwartz. Nu auzisem de acest poet. Am căutat zadarnic informații despre el. Tot ce am găsit au fost poemele *Vivaldi*, *Puțină muzică de dimineață*, *Sfîrșit de vară sumbră* și *Cînd decembrie murea*, în *The New Yorker Book of Poems*. În volumul *American Poets — from the Puritans to the Present*, de H. Waggoner Hyatt, numele lui nu figura decît în coada unui șir de nume de poeți neinclusi în antologie, deși autorul lui susține că fac parte dintre autorii săi preferați. În cele din urmă, cineva mi-a pus la îndemînă un volum de cinci sute de pagini, *Eseuri alese, de Delmore Schwartz*, editat în 1970, la patru ani după ce Delmore — acesta era numele cu care i se adresa toată lumea — a murit, nebun, în urma unei crize cardiace. În cei 53 de ani ai vieții lui, poetul, prozatorul, profesorul universitar, gazetarul, editorul, criticul și inepuizabilul cauzeur căruia Bellow avea să-i dedice, de fapt, ultima lui carte, cheltuisese o imensă energie intelectuală, un talent literar remarcabil și un inegalabil apetit pentru schimbul de idei, exercitase o influență marcată asupra generației lui și, o dată epuizat, doborît de o structură a psihicului care îl sortea nefericirii, a fost repede dat uitării de cei ce îl admiraseră și învățaseră de la el, îi prelmaseră volumele sau așteptaseră cu înfrigurare verdictele lui critice. O singură dată este pomenit numele lui Saul Bellow în eseurile lui Delmore Schwartz, strînse în volum: într-o înșiruire de titluri de cărți exprimînd conștiința crizei intelectuale, ca autor care și-a intitulat o carte *Victima*. Datoria pe care Bellow încearcă să i-o plătească postum lui Delmore-Humboldt, „furîndu-i personalitatea” pînă la amănuntul cu obsesia paranoică despre familia Rockefeller și restituînd-o în chip de personaj al unui roman care va rămîne în istoria literaturii americane ca declanșatorul procesului, de multă vreme așteptat, de atribuire a Premiului Nobel, este de natură mai intimă. Este vorba de recunoașterea unei influențe intelectuale decisive, a coincidenței, preocupărilor fundamentale.

Am făcut această paranteză, pentru că *Herzog* și *Darul lui Humboldt* mi se par a fi cele mai valoroase și mai semnificative scrieri ale lui Saul Bellow. Sînt mărturii sincere, directe, practic la persoana întii, în care dramul de sare al omniprezenței autoironiei nu diminuează patetismul confesiunii totale. Scriitorul-gînditor vine în prim plan și declară: „Trebuie să mă gîndesc ce să fac cu talentul în acest moment, în această epocă. Și cum să preîntîmpin lepra sufletelor. A resimți dureros răspunderea pentru tot ce e rău în lume, „a evita răzvrătirea deșartă și nihilismul“, a respinge alienarea, retragerea din vîrtejul vieții, fără a cădea în păcatul acomodării la rău, sînt simțăminte și deziderate programatice comune celor doi scriitori.

Bellow este, înainte de orice, un umanist care nu face nici o concesie elementelor și tendințelor vrăjmașe omului. Deconcertat de tot ceea ce este brutal, bestial, crezînd în necesitatea de a apăra cu orice preț dreptul inalienabil la o viață plină, frumoasă, neprimejduită în calitate sau în durată ei, el denunță fiecare dintre constrîngerile și traumele impersonalei societăți industriale, are oroare de totalitarisme, exaltă iubirea, arta, inteligența, și este furios că nu poate să le impună, să le transmită, să le generalizeze, sau măcar să le trăiască el însuși după pofta inimii. Incomunicabilitatea este, în concepția lui, un obstacol care trebuie depășit. Tot ce a scris se subsumează, de altminteri, efortului de comunicare integrală al unui om conștient că barierele din calea ei sînt aproape insurmontabile, dar care e prea generos pentru a renunța la încercare.

În hipersensibila oglindă a cărților lui Bellow, America își recunoaște imaginea luminată de o inteligență pătrunzătoare, care a ales culorile calde ale optimismului pentru a surprinde pînă și cele mai fine, cele mai imprecise trăsături ale chipului ei contemporan și care, în această perspectivă, nu consideră necesar să-i disimuleze imperfecțiunile, să-i retușeze asimetriile. În această Americă, între „zgomotele și incertitudinile ei, simțămîntul ei de criză, și disperare, standardizarea plăcerilor“, etc, *Herzog*, *Citrine*, ceilalți, (Bellow) își caută într-una locul, rostul, țelul, ezitînd între atracțiile confortului material (cu toate implicațiile lui, de la succes pînă la pacea domestică și pînă la satisfacția oferită de cheltuirea energiei unui trup bine hrănit) și mîntuirea prin artă, prin ideal. Căutarea continuă. Direcția ei a fost precizată încă o dată de Bellow în discursul de acceptare a Primului Nobel, rostit în fața Academiei Suedeze: „Nimeni nu poate spune scriitorilor ce trebuie să facă. Imaginația lor trebuie să-și găsească singură calea. Putem, însă, dori cu fervoare ca ei, ca noi, să revenim de la periferia vieții spre centrul ei. Scriitorii sînt foarte respectați... Lumea așteaptă ca arta să-i spună ceea ce teologia, filozofia, teoria socială, nu-i spun și ceea ce știința pură nu-i poate spune. Există o imensă, dureroasă nevoie de o explicație mai largă, mai flexibilă, mai completă, mai coerentă, mai cuprinzătoare a ceea ce sîntem noi ființele umane: cine sîntem și care e sensul vieții? În centrul preocupărilor umanității se situează lupta pe care ea o duce cu puteri unite pentru libertate, luptele individuale împotriva dezumanizării, pentru stăpînirea deplină a sufletului propriu. Scriitorii au posibilitatea de a pătrunde în acest centru. Numai să vrea.“ Bellow vrea.

SAUL BELLOW

DARUL LUI HUMBOLDT

roman

Volumul de balade publicat de Von Humboldt Fleisher în anii '30 a fost o lovitură. Humboldt era exact ceea ce așteptase toată lumea. Departele, în Vestul Mijlociu, eu unul — v-o pot spune — așteptam în mod cert cu nerăbdare așa ceva. Scriitor de avangardă, primul dintr-o generație nouă, era frumos, blond, masiv, serios, spiritual, era cultivat. Pe toate le avea tipul. Toate ziarele i-au recenzat cartea. Fotografia lui a apărut fără insulte în *Time* și cu elogii în *Newsweek*. Am citit cu entuziasm *Baladele Arlechinului*. Eram student la Universitatea din Wisconsin și nu mă gîndeam, zi și noapte, decît la literatură. Humboldt mi-a relevat noi modalități de acțiune. Eram extaziat. Îi invidiam norocul, talentul, gloria și în mai, am plecat în Est ca să-l văd — poate chiar să mă apropiu de el. Autobuzul companiei Ogarul Cenușiu a făcut drumul în circa cincizeci de ore, trecînd prin Scranton. Nu conta. Geamurile autobuzului erau deschise. Niciodată înainte nu văzusem munți adevărați. Copacii înmugureau. Era ca *Pastorală* lui Beethoven. Eram copleșit de verde, îl simțeam înlăuntrul meu. Și Manhattanul era frumos. Mi-am luat o cameră cu trei dolari pe săptămînă și m-am angajat să vînd din casă-n casă perii Fuller. Totul mă surescita nebunește. După ce i-am scris lui Humboldt o lungă scrisoare de admirator, am fost invitat în Greenwich Village să discutăm literatură și idei. Locuia pe strada Bedford, lîngă Chumley. Întîi mi-a dat o cafea neagră, apoi mi-a turnat, în aceeași ceașcă, gin.

— Ei bine, Charlie, mi-a spus, ești un băiat destul de arătos. Nu ești oare puțin cam prefăcut? Mi se pare că ai să chelești de timpuriu. Și ce ochi mari, frumoși, sentimentali! E sigur însă că iubești literatura, asta-i principalul. Ai sensibilitate.

Era un pionier în folosirea acestui cuvînt. Mai tîrziu, sensibilitatea a ajuns la modă. Humboldt a fost foarte de treabă. M-a prezentat unor persoane din Village și mi-a făcut rost de cărți ca să le recenzez. Totdeauna l-am iubit.

Succesul lui Humboldt a durat vreo zece ani. Spre sfîrșitul anilor '40 a început să decadă. La începutul anilor '50 am devenit eu însumi celebru. Am făcut, chiar, o groază de bani. Ah, banii, banii! Humboldt îmi reproșa banii. În ultimii ani ai vieții lui, cînd nu era prea deprimat pentru a vorbi, cînd nu era închis într-o celulă pentru furioși, umbla prin New York spunînd răutăți despre mine și despre "millionul meu de dolari." Să luăm cazul lui Charlie Citrine. A venit din Madison, Wisconsin și a bătut la ușa mea. Acum are un milion de dolari. Ce fel de scriitor sau de intelectual strînge atîtea parale? Un Keynes? Perfect. Keynes este o personalitate mondială. Geniu în materie de economie, prinț al Bloomsbury-ului, spunea Humboldt. Însurat cu o bale-rină rusoaică. Banii vin de la sine. Dar cine naiba e Citrine ca să ajungă atît de bogat? Am fost prieteni apropiați, spunea, pe bună dreptate. Humboldt. E însă ceva pervers

Fragmente din proza lui Saul Bellow au mai văzut lumina tiparului în revista "Secolul 20", în numerele 10 din 1968 și 9 din 1970, la care trimitem pe cititor pentru întregirea perspectivei asupra romancierului.

cu timpul asta. După ce, a făcut atâtea parale, de ce se cramponează? Ce caută la Chicago? Se teme să nu fie dat' de gol."

Ori de câte ori avea mintea destul de limpede, își folosea talentele ca să mă lovească. Acționa foarte eficient.

Or, mie nu-mi era gîndul la bani. O, Doamne, nu, ce doream eu erasă fac ceva bun. Muream să fac ceva bun. Și această nevoie de bine avea rădăcini vechi în simțămîntul meu neobișnuit al existenței: adîncit în profunzimile cristaline ale vieții, bîjbîind înfiorat și disperat în căutarea sensului, eram un om cu conștiința acută a vălurilor pictate ale Mayei, a domurilor de sticlă multicoloră care pătează strălucirea albă a eternității, vibrînd în vidul intens, și așa mai departe. Eram absolut nebun după asemenea lucruri. Humboldt știa asta, o știa bine, dar spre sfîrșit nu-și putea permite să-mi acorde nici cea mai mică simpatie. Bolnav și supărat, nu vroia să-mi dea pace. Scotea în evidență doar contradicția dintre vălurile pictate și grămada de bani. Dar banii pe care îi făceam se făceau singuri. Capitalismul era cel care îi făcea, din obscure motive comice proprii. Lumea era cea care îi făcea. Am citit ieri în *The Wall Street Journal* despre melancolia afluenței. "Niciodată în cele cinci milenii de istorie scrisă a omului nu au existat atît de mulți care să fie atît de bogați." Mințile structurate de cinci milenii de sărăcie sînt deformatе. Inima nu se poate obișnui cu acest gen de schimbare. Cîteodată refuză, pur și simplu, s-o accepte.

În anii '20, puștii din Chicago căutau comori în dezghețul de martie. De-a lungul bordurilor se strîngeau troiene de zăpadă murdară și, cînd se topeau, apa șiroia strălucitoare spre canale și puteai găsi o pradă minunată — dopuri, șuruburi, bănuți cu capete de indieni. Primăvara trecută, om aproape bătrîn, mi-am dat seama că am coborît de pe trotuar și că mergeam de-a lungul bordurii privind în jos. Ce căutam? Ce făceam? Să presupunem că aș fi găsit un zece bani? Să presupunem că aș fi găsit un cincizeci de bani? Ce-ar fi fost? Nu știu cum de se întorsese sufletul copilului, fapt este că se întorsesese. Totul se topea. Gheața, decența, maturitatea. Ce-ar fi spus Humboldt despre asta?

Cînd mi se aduceau la cunoștință observațiile lui jignitoare, adesea îmi dădeam seama că sînt de acord cu el. "I-au dat lui Citrine un premiu Pulitzer pentru cartea lui despre Wilson și Tumulty. Pulitzerul este pentru nătărăi. Nu-i decît un simulacru de premiu publicitar, atribuit de niște pungași și de niște analfabeți. Devii o reclamă Pulitzer umblătoare, așa încît pînă și atunci cînd crăpi, primele cuvinte ale necrologului sînt "Moartea unui laureat al premiului Pulitzer." Are oarecum dreptate, mă gîndeam. "Și Charlie e un dublu Pulitzer. Mai întîi a fost piesa aceea bănoasă. Care i-a adus o avere pe Broadway. Plus drepturile de ecranizare. A căpătat un procentaj din încasări! Și nu zic că a plagiat de-a dreptul, dar de furat a furat ceva de la mine: personalitatea mea. A băgat personalitatea mea în eroul lui."

Chiar și aici, deși părea absurd, avea, poate, temei.

Era un admirabil causeur, monologist febril și improvizator nonstop, campionul detractorilor. A fi beștelit de Humboldt era, cu adevărat, un fel de privilegiu. Era ca și cum ai fi fost subiectul unui portret cu două nasuri de Picasso sau o gîină fără măruntale de Soutine. Banii îl inspirau totdeauna. Adora să vorbească despre bogății. Crescuse citind ziarele-revolver din New York și pomenea adesea scandalurile daurite de anșăr, Peaches și Daddy Browning, Harry Thaw și Evelyn Nesbitt, plus Epoca Jazului, Scott Fitzgerald și Superbogații. Știa totul despre moștenitoarele lui Henry James. Cîteodată inventa el însuși un plan caraghios de a face avere. Dar adevărata lui bogăție era literară. Citise multe mil de cărți. Spunea că istoria e un coșmar, în timpul căruia încearcă să se odihnească bine o noapte. Insomnia îl făcea și mai cultivat. Spre dimineață, citea tomuri groase — Marx și Sombard, Toynbee, Rostovtzeff, Freud. Cînd vorbea despre bogăție era în măsură să compare *luxus*-ul roman cu protestanții ameri-

cani avuți. De obicei, ajungea la evrei — evreii lui Joyce, cu jobene de mătase, în fața bursei. Și termina cu țeasta poleită cu aur, sau masca mortuară a lui Agamemnon, dezgropată de Schliemann. De vorbit, Humboldt știa să vorbească.

Tatăl lui, un imigrant evreu-ungur, călărise cu cavaleria lui Pershing în Chihuahua, urmărindu-l pe Pancho Villa într-un Mexic cu tirfe și cai (fusesse foarte diferit de tatăl meu, bărbat distins care detesta asemenea lucruri). Bătrînul lui plonjase în America. Humboldt vorbea despre cizme, goarne și bivacuiri. Mai tîrziu, au venit lumuzinele, hotelurile de lux, palasurile în Florida. Tatăl lui locuise la Chicago în anii boom-ului. Făcea afaceri cu proprietăți și avea un apartament în hotelul Edgewater Beach. Vara era adus acolo și fiul lui. Humboldt cunoștea și el Chicago. În zilele lui Hack Wilson și ale lui Woody English, Fleisherii aveau o lojă la hipodromul Wrigley. Se duceau la curse cu o Pierce-Arrow sau cu o Hispano-Suiza (Humboldt era nebun după mașini). Și mai erau adorabilele fete ale lui John Held Jr. Și whisky, și gangsteri, și băncile cu colonade de pe strada La Salle, întunecease ca iadul, cu bani de la căile ferate, și bani din carne de porc, și bani din mașini agricole, ferecați în seifuri de oțel. Cînd am venit din Appleton, nu știam absolut nimic despre acest Chicago. Jucam leapșa cu copiii polonezi sub șinele El-ului. Humboldt mîncă tort de cocos *à la diable* la Henrici. N-am intrat niciodată la Henrici, nu știam cum arată pe dinăuntru.

Am văzut-o odată pe mama lui Humboldt în apartamentul ei întunecos de pe West End Avenue. La față semăna cu fiul ei. Era tăcută, grasă, cu buze grase, înfocolită într-un capot. Avea păr alb, stufos, ca al unui indian. Melanina ieșea în evidență pe dosul mîinilor, iar pe fața brună avea pete încă și mai brune, mari cît ochii ei. Humboldt s-a aplecat să-i vorbească, iar ea l-a privit cu o copleșitoare suferință femeiască, fără să-i răspundă. Cînd am plecat din casă era deprimat și mi-a spus: "Îmi dădea voie să mă duc la Chicago, dar trebuia să-l spionez pe bătrîn și să copiez hîrtile de la bancă și numerele de cont și să notez numele damelor lui. Urma să-l dea în judecată. E scrînită, ai văzut. După aceea, însă, el a pierdut totul în crah. A murit de un atac de inimă în Florida".

Din asta își trăgeau seva voioasele balade spirituale. Era manlaco-depresiv (priul lui diagnostic). Avea un set din operele lui Freud și citea reviste de psihiatrie. Odată ce-ai citit *Psihopatologia vieții de fiecare zi*, ești conștient că viața de fiecare zi este psihopatologie. Humboldt era de acord. Îmi cita adesea din *Regele Lear*: "În orașe, răzmerițe; la țară, dezbinare; în palate, trădare; și legătura dintre fiu și tată s-a rupt... Pune accentul pe "fiu și tată". "Dezordini distrugătoare ne urmăresc pînă în mormînt."

Da, pînă acolo l-au urmărit acum șapte ani distrugătoarele dezordini. Și acum, cînd au apărut antologii noi, m-am dus în subsol la Brentano și le-am cercetat. Poemele lui Humboldt au fost omise. Ticăloșii, directorii pompelor funebre literare și politicienii care au alcătuit aceste culegeri, n-aveau nevoie de o vechitură ca Humboldt. Așa că tot ce a gîndit, a simțit, a scris, nu contează, toate incursiunile în spatele liniilor pentru a găsi și a aduce frumusețea n-au avut alt efect decît să-l termine pe el. A căzut mort într-un hotel jalnic din Times Square. Eu, scriitor de un tîp diferit, am rămas să-l plîng în prosperitate, aici, la Chicago.

Ideea nobilă de a fi poet american îl făcea desigur pe Humboldt să se simtă cîteodată un trăznit, un puști, un caraghios, un prost. Trăiam ca niște studenți boemi într-o stare de spirit jucăușă, amuzată. Poate că America n-avea nevoie de artă și de miracole interioare. Avea doar atîtea miracole exterioare! S.U.A. era o afacere mare, foarte mare. Cu cît mai mult ea, cu atît mai puțin noi. Așa că Humboldt se purta ca un excentric, ca un personaj comic. Cîteodată, însă, cînd se oprea și reflecta, intervenea o pauză în excentricitatea lui. Încearca să se gîndească pe sine în afara acestei lumi americane. (Și eu am făcut așa). Îmi dădeam seama că Humboldt se întreabă ce să facă între *atunci*

și acum, între naștere și moarte, să găsească răspunsul la anumite mari întrebări. Aceste gânduri melancolice nu-l făceau mai teafăr. A încercat drogurile și băutura. În cele din urmă a fost nevoie să i se aplice în multe rânduri tratamente de șoc. Lupta se dădea, după părerea lui, între Humboldt și nebulie. Nebunia era cu mult mai puternică.

Nici mie nu-mi mergea prea bine cu puțină vreme în urmă când Humboldt, acționând, ca să zic așa, de dincolo de mormint, a determinat o schimbare fundamentală în viața mea. Neținând seama de marea noastră dispută și de cei 15 ani de înstrăinare, mi-a lăsat ceva prin testament. Am căpătat o moștenire.

Era un mare hitru, dar înnebunea. Elementul patologic nu putea să scape decît acelor care rîdeau prea tare ca să mai și vadă. Humboldt, omul acela frumos, extravagant, înalt, blond, cu fața mare, *causeurul* acela fermecător, profund neliniștit de care mă simțeam atît de legat, trăise pasionat, pînă la epuizare, tema Succesului. Era firesc să moară ca un Eșec. Ce altceva putea să iasă din scrierea cu majusculă a unor asemenea substantive? În ce mă privește, am restrîns totdeauna cît am putut numărul vorbelor sfinte. Humboldt avea, după părerea mea, o listă prea lungă — Poezie, Frumusețe, Iubire, Pustiu, Alienare, Politică, Istorie, Inconștientul. Și, bineînțeles, Maniac și Depresiv, totdeauna cu literă mare. După părerea lui, marea Maniaco-Depresiv al Americii a fost Lincoln. Și Churchill, cu ceea ce el numea stările lui de spirit de Ciine bătut, era un caz clasic de Maniaco-Depresiv. "Ca mine, Charlie, spunea Humboldt. Gîndește-te însă că dacă Energia este Încîntare iar Exuberanța este Frumusețe, Maniaco-Depresivul știe mai multe decît oricine altcineva despre Încîntare și despre Frumusețe. Cine mai are atîta Energie și Exuberanță? Poate că accentuarea Depresiunii este o strategie a Psihicului. N-a spus Freud că Fericirea nu e altceva decît absolvirea de Durere? Așa că Fericirea e cu atît mai intensă cu cît e mai multă Durere. Există însă o sursă anterioară și Psihicul creează într-adins Durerea. Oricum, Omenirea este uluită de Exuberanța și de Frumusețea anumitor indivizi. Cînd scapă de Furiile lui, un Maniaco-Depresiv este irezistibil. El captivează istoria. Cred că exasperarea este o tehnică secretă a Inconștientului. Cît despre ideea că oamenii mari și regii ar fi sclavii istoriei, cred că Tolstoi o luase razna. Nu te lăsa înșelat, regii sînt cei mai sublimi bolnavi. Eroii Maniaco-Depresivi împing omenirea în ciclurile ei și îi trag pe toți după ei.

Bietul Humboldt nu și-a impus prea multă vreme ciclurile. N-a devenit niciodată centrul radiant al epocii lui. Depresiunea s-a prins de el definitiv. Perioadele de manie și poezie au luat sfîrșit. La trei decenii după ce *Baladele Arlechinului* îl făcuseră celebru, a murit de un atac de inimă într-o bombă de pe strada 40 Vest, una din sucursalele centrale ale străzii Bowery. În noaptea aceea mă aflam la New York. Eram acolo pentru Afaceri — adică nu pentru ceva bun. Nici una din Afacerile mele nu era ceva bun. Înstrăinat de toți, locuia într-un hotel numit Ilcombe. M-am dus mai tîrziu să arunc o privire asupra lui. Asistența socială plasa acolo bătrîni. A murit într-o noapte fierbinte, clocită. Nici măcar în hotelul Plaza nu mă simțeam bine. Oxidul de carbon era dens. Pe stradă te împrôșcau aparatele de aer condiționat în continuă vibrație. O noapte urîtă. Și a doua zi dimineața, deschizînd "The New York Times" în turboreactorul 727 cu care zburam înapoi la Chicago, am văzut necrologul lui Humboldt.

Știam că Humboldt va muri curînd pentru că îl văzusem cu două luni înainte pe stradă și avea moartea în el. Nu m-a văzut. Era cenușiu, îndesat, bolnav, colbăit, cum părăse un corn și îl mînca. Era prînzul lui. Ascuns după un automobil parcat, îl observam. Nu m-am apropiat, am simțit că e cu neputință. Pentru o dată, Afacerea mea din Est era legitimă, nu alergam după vreo muiere, pregăteam un articol pentru o revistă. Și chiar în dimineața aceea zburasem deasupra New York-ului cu o procesiune de helicoptere ale Gărzii de Coastă, împreună cu senatorii Javits și Robert Kennedy. După aceea, participasem la un dejun politic în Central Parc, la Tavernă, unde toate celebri-

tățile se extaziaseră văzându-se una pe alta. Eu însumi eram, cum se spune, "în mare formă". Când nu arăt bine par la pământ. Știam însă că arăt bine. Și, afară de asta, aveam buzunarele pline de bani și cercetasem vitrinele de pe Madison Avenue. Dacă îmi plăcea vreo cravată Cardin sau Hermès puteam să-mi permit să o cumpăr fără să întreb de preț. Aveam pinteclul plat, purtam chiloți sport de bumbac mercerizat din Sea Island, de opt dolari perechea. Aderasem la un club de atletism din Chicago și, cu efort bătrânesc, mă mențineam în formă. Jucam un joc rapid și greu cu mingea lovită de rachetă, un fel de tenis. Cum aș fi putut, așadar, să vorbesc cu Humboldt? Ar fi fost prea mult. În timp ce eram în elicopter, rotindu-mă deasupra Manhattan-ului, privind New-York-ul ca și cum aș fi trecut cu o navă cu fund de sticlă peste un recif tropical — Humboldt scotocea probabil printre sticlele lui, în căutarea unei picături de suc pe care s-o amestece cu ginul lui de dimineață.

După moartea lui Humboldt am practicat încă și mai intens cultura fizică. De Thanksgiving¹ am fugit, la Chicago, de un hoț. Se năpustise dintr-o alee întunecată și am scăpat cu fuga. A fost ceva reflex. Am făcut un salt și m-am avîntat prin mijlocul străzii. În copilărie nu eram un zălgător prea grozav. Cum de am ajuns, spre șaiszeci de ani, gata să o iau la goană și în stare de mari viteze? Mai târziu, în aceeași noapte, m-am lăudat: „Mai pot încă să întrec un drogat pe suta de metri”. Și în fața cui mă lăudam cu această forță a picioarelor mele? În fața unei femei tinere, pe numele ei Renata. Eram amîndoi în pat. I-am spus cum am luat-o la picior, am alergat ca vîntul, am zburat. Și ea mi-a răspuns, ca și cum ar fi știut replica (ah, amabilitatea, gentilețea acestor fete frumoase!) „Ești într-o formă grozavă, Charlie. Nu ești înalt dar ești robust, solid și ești și elegant”. Mi-a mîngîiat trupul gol. Așa că amicul meu Humboldt s-a dus. Probabil că pină și oasele lui s-au prefăcut în lut. Poate că în mormîntul lui nu e nimic altceva decît puțină funingine. Charlie Citrine, însă, întrece încă în viteză bandiți înverșunați pe străzile din Chicago și Charlie Citrine e într-o formă grozavă și stă culcat lîngă o prietenă voluptuoasă. Acest Citrine putea să facă acum un anumit exercițiu Yoga și învățase să stea în cap și să-și desmoștească grumazul artritic. Renata era perfect informată de nivelul scăzut al colesterolului meu. Îi comunicasem și comentariile doctorului despre prostata mea uimitor de tînără și despre electrocardiograma mea supranormală. Întărit în iluzile și în idioțenia mea de aceste buletine medicale flatante, am îmbrățișat, pe salteaua adaptabilă, o Renată nurlie. Mă privea cu o dragoste pioasă. Aspiram mireasma ei jilavă, participînd personal la triumful civilizației americane (în al cărei colorit intrau acum și nuanțe orientale). Pe un fantomatic chei de lemn din Atlantic City născocit de mintea mea, vedeam însă alt Citrine, un Citrine în pragul senilității, ghebos și lipsit de vlagă și împins într-un scaun cu roțile peste văturelele de sare, văturele debile, așa cum eram și eu. Și cine îmi împingea căruciorul? Era oare Renata, Renata aceea pe care o cucerisem în războaiele fericirii printr-o rapidă ofensivă de blindate? Nu, Renata era o fată grozavă, dar nu mi-o puteam imagina lîngă căruciorul meu. Renata? Nu Renata. Sigur, nu Renata.

Humboldt a devenit unul dintre morții mei importanți din Chicago. Îmi pierdeam mult prea multă vreme în reverii despre morți și în comuniune cu ei. Afară de asta, numele meu era legat de al lui Humboldt căci, pe măsură ce trecutul rămînea în urmă, anii '40 au început să fie prețuiți de cei ce țeseau curcubeie culturale, și s-a răspîndit vestea că la Chicago mai trăiește un tip care fusese prieten cu Humboldt Fleisher, un anume Charles Citrine. Cei ce pregăteau articole, teze de doctorat și cărți îmi scriau sau veneau ca să discute cu mine despre Humboldt. Și trebuie să spun că, la Chicago, Humboldt era un subiect firesc de reflexie. Așezat la sud de Marile Lacuri — douăzeci la sută din rezervele mondiale de apă dulce — Chicago, cu gigantica lui viață exterioară,

¹ Sărbătoare americană celebrată în fiecare an la începutul lunii noiembrie

conținea întreaga problemă a poeziei și a vieții interioare în America. Aici puteai să privești lucrurile de acest fel printr-o transparență ca aceea a apei dulci.

— Cum apreciați, domnule Citrine, ascensiunea și decăderea lui Von Humboldt Fleisher?

— Ce intenționați să faceți cu faptele despre Humboldt, tinerilor, să publicați articole și să faceți carieră? Asta e capitalism curat.

Mă gindeam la Humboldt cu mai multă gravitate și durere decât poate să reiași din această relatare. N-am iubit prea mulți oameni. Nu-mi puteam permite să pierd pe nimeni. Un semn fără greș al dragostei era că îl visam atât de des pe Humboldt. De câte ori îl vedeam eram grozav de afectat și plingeam în somn. Odată am visat că ne-am întâlnit la drugstore-ul Whelan, la colțul dintre strada a șasea și a opta, în Greenwich Village. Nu era omul stins, greoi, umflat, pe care îl văzusem pe strada a 46-a, era încă un Humboldt normal, voinic, de vîrstă mijlocie. Ședea alături de mine lângă aparatul de sifon, cu o Coca-Cola. Am izbucnit în lacrimi. l-am spus:

— Unde ai fost? Credeam că ai murit.

Era foarte blînd, liniștit, părea extrem de încîntat și mi-a răspuns:

— Acum înțeleg totul.

— Totul? Ce înseamnă totul?

Dar nu mi-a spus mai mult decât „Totul”. Altceva n-am putut să scot de la el și plingeam de fericire. Nu era desigur decât un vis, așa cum visezi cînd nu stai prea bine cu sufletul. Caracterul meu în stare trează e departe de a fi ferm. N-o să primesc niciodată vreo medalie pentru caracter. Și toate astea trebuie să fie perfect clare celor care au murit. Ei au părăsit definitiv sfera omenescului, încețoșată de problematica pămînteană. Presupunerea mea este că, în viață privești din eu, centrul tău, înspre afară. În moarte ești la margine și privești spre înăuntru. Vezi la Whelan vechii amici care continuă să se zbată sub povara sinelui și îi îmbărbătezi sugerîndu-le că, atunci cînd le va veni rîndul să intre în eternitate, vor începe și ei să înțeleagă și să aibă, înșfîșit, ideile de ceea ce s-a întîmplat. Cum nimic din toate astea nu e științific, ne temem să le gîndim.

Perfect, atunci am să încerc să rezum: la vîrsta de 22 de ani, Von Humboldt Fleisher și-a publicat primul volum de balade. S-ar fi crezut că fiul unor imigranți nevrotici de pe strada 89-a și din West End—extravagantul lui tătîc care îi fugărea pe Pancho Villa și, în fotografia pe care mi-a arătat-o Humboldt, cu un păr atît de creștînc în cascheta militară îi cădea de pe cap; mama lui dintr-una din familiile acelea flecare și fertile gen Potash și Perlmutter, preocupate de baseball și de afaceri, la început de o drăgălășenie enigmatică, apoi nebună, posomorită și tăcută —, că un asemenea tînăr va fi stîngaci, că sintaxa lui va fi inacceptabilă pentru pedanții critici neevrei care păzesc Instituțiile Protestante și Tradiția Neaoșă. Absolut de loc: Baladele erau pure, muzicale, spirituale, științietoare, umane. Cred că erau Platonice. Prin Platonice înțeleg o perfecțiune originară la care toate ființele umane năzuiesc să se întoarcă. Da, cuvintele lui Humboldt erau impecabile. America neaoșă nu avea de ce să se neliniștească. Era surescitată — se aștepta ca din cartierele insalubre să dea buzna Anti-Christ. În loc de așa ceva Humboldt Fleisher oferea iubire. Se purta ca un gentleman. Avea farmec. Ca atare, a fost aclamat cu căldură. Conrad Aiken l-a lăudat, T. S. Eliott a luat notă în mod favorabil de poemele lui, pînă și Yvor Winters a avut un cuvînt bun despre el. Cît despre mine, am împrumutat 30 de dolari și am plecat entuziasat la New York să discut cu el pe strada Bedford. Asta era în 1938. Am traversat Hudsonul pe strada Christopher, cu ferry boatul, ca să mîncăm scoici la Hoboken, și să vorbim despre problemele poeziilor moderne. Vreau să spun că Humboldt mi-a ținut o prelegere despre ele. Avea dreptate Santayana? Este oare barbară poezia modernă? Poezii moderni aveau mai mult material minunat decât Homer sau Dante. Ceea ce le lipsea era o idealizare lucidă și

fermă. Era imposibil să fii creștin și la fel de imposibil să fii păgîn. Mai răminea știi-tu-ce.

Veniseam să aud că lucrurile mari pot fi adevărate. Asta mi s-a spus pe ferry beatul de pe strada Christopher. Era nevoie de gesturi extraordinare și Humboldt le făcea. Mi-a spus că poezii ar trebui să găsească modalitatea de a ocoli pragmatismul Americii. În ziua aceea și-a descărcat sufletul în fața mea. Iar eu, care îl ascultam pierdut de fericire, eram înțolit ca un vânzător ambulant de perii Fuller într-un costum de lină de căpătat — fusese al lui Julius — în care mă sufocam. Pantalonii erau prea largi în talie și cămașa se balona, căci fratele meu Julius era gras în partea de sus. Îmi ștergeam transpirația cu o batistă cu monograma J.

Humboldt începea și el să se îngrașe. Era plin în umeri, dar încă zvelt în solduri. Mai tîrziu avea să capete un pîntec proeminent ca Babe Ruth. Picioarele lui nu aveau astîmpăr și se mișcau nervos. Jos, o comedie a tîrșitului. Sus, aer princiar și demnitate, un anume farmec trăznit. O balenă care ar ieși la suprafață lîngă barca ta, te-ar putea privi așa cum privea el, cu ochii lui cenușii, distanțați. Era și frumos, și plin, masiv dar sprinten, iar fața lui era și palidă și oacheșă. Părul lui blond-castaniu stătea în sus — două moțuri deschise și o cărare închisă. Pe frunte avea o cicatrice. În copilărie căzuse pe o șină de patină, pînă și osul fusese crestă. Avea buze palide, bombate, și o dentiție neștirbită, cu aspect imatur, compusă parcă din dinți de lapte. Își fuma țigările pînă la ultima licărire și își împeștrița cravata și haina cu arsuri.

În după amiaza aceea, subiectul a fost Succesul, Eram novice și el mă punea la curent. Îmi puteam oare închipui, mă întreba el, ce înseamnă să dai gata Village-ul cu poemele tale și după aceea să vii cu eseuri în *Partizan* și în *Southern Review*? Avea multe de spus despre Modernism, Simbolism, Yeats, Rilke, Eliot. Era și un foarte bun băutor. Și, bineînțeles, existau și o mulțime de fete. Afară de asta, New Yorkul era pe atunci un oraș foarte reusc, așa că aveam orișunde Rusia. Era, cum spunea Lionel Abel, o metropolă care dorea să aparțină altei țări. New Yorkul visa să plece din America de Nord și să fuzioneze cu Rusia Sovietică. Humboldt trecea pe nesimțite în conversația lui de la Babe Ruth la Rosa Luxemburg și de la Béla Kun la Lenin. Mi-am dat seama pe loc că, dacă nu-l voi citi imediat pe Troțki, nu voi fi demn să se stea de vorbă cu mine. Humboldt mi-a vorbit despre Zinoviev, Kamenev, Buharin, Institutul Smolnîi, inginerii de la Șahti, procesele de la Moscova, cartea lui Sidney Hook, *De la Hegel la Marx*, despre *Statul și Revoluția* a lui Lenin. De fapt, se compara pe sine cu Lenin. „Știu, spunea el, ce-a simțit Lenin în Octombrie, cînd a exclamat „Es schwindelt!“ N-a vrut să spună că el e cel care îl pune în mișcare pe toți, ci că se simte amețit. Și eu la fel. Sînt amețit de succes, Charlie. Ideile nu mă lasă să dorm. Mă culc fără să fi băut nimic. Și camera se învîrtește cu mine. O să și se întîmple și ție. Ți-o spun ca să te pregătesc”, mi-a zis Humboldt. Se pricepea de minune să flateze.

Surescitat la nebulie, îl priveam neîncetător. Eram, bine înțeles, într-o stare de spirit de intensă așteptare și speram să-i dau gata pe toți. În fiecare dimineață, la ședința de învioreare a echipei de comis-voiajori, spuneam cu toții, în cor: „Eu sînt bine mersi, dumneavoastră ce mai faceți?”. Dar eu eram cu adevărat bine mersi. Nu trebuia să mă prefac. N-aș fi putut să fiu mai zelos — zelos să le salut pe gospodine, zelos să intru și să le văd bucătăriile, zelos să le ascult poveștile și lamentările. Ipohondria pasionată a evreiceii era pe atunci nouă pentru mine, eram avid să aud despre tumorile lor și despre picioarele lor umflate. Doream să-mi vorbească despre căsnicie, naștere, bani, boală și moarte. Dar, în timp ce ședeam și beam cafeaua, încercam să le categorisesc. Erau mic-burgheze, erau dintre cele care își dau gata soții, erau parvenite, erau isterice, etcetera. Dar acest scepticism analitic nu ajuta la nimic. Eram prea entusiast. Așa că îmi vîndeam cu zel periile și cu exact același zel mă duceam seara în Village și îi ascult

tam pe cei mai buni oratori din New York: Schapiro, Hook, Rahv, Huggins și Gumbein. Eram copleșit de elocința lor, ca o pisică într-o sală de concert. Humboldt, însă, era cel mai bun dintre ei toți. Era, pur și simplu, Mozart-ul conversației.

Pe ferryboat, Humboldt mi-a spus: „Am reușit prea de tânăr, nu e bine pentru mine”. Își dăduse drumul. Au fost incluși, în concertul lui, Freud, Heine, Wagner, Goethe în Italia, fratele mort al lui Lenin, costumele lui Bill Hickok, Giganții din New York, Ring Lardner despre muzica de operă, Swinburne despre flagelare și John D. Rockefeller despre religie. Printre aceste variațiuni, tema revenea mereu, ingenios și incitant. În după amiaza aceea, străzile erau posomorite dar puntea ferryboatului era de un gri strălucitor. Humboldt era șleampăt și măreț, spiritul se ondula ca apa, părul lui blond buclat stătea în sus, fața, cu ochii foarte distanțați, era palidă și încordată, își ținea mâinile înfundate în buzunare și picioarele, în bascheți, așezate unul lângă altul.

Dacă Scott Fitzgerald ar fi fost protestant, spunea Humboldt, Succesul nu i-ar fi dăunat atât de mult. Uită-te la Rockefeller Senior, a știut cum să ia Succesul, a spus, simplu, că Dumnezeu e cel care i-a dat tot bănetul. Asta da, capacitate de a-ți conduce afacerile. Calvinism. O dată ce vorbise despre Calvinism, Humboldt trebuia să ajungă la Grație și la Depravare. De la Depravare a trecut la Henry Adams, care spusese că, în câteva decenii, progresul tehnic va face în orice caz să ne rupem gîtul și de la Henry Adams a ajuns la problema afirmării personale într-o eră a revoluțiilor, a devălmășiei și a maselor și de aici s-a reîntors la Tocqueville, la Horatio Alger și la Rugglescel cu *Prăpastia Roșie*. Nebun după filme, Humboldt urmărea revista *Screen Gossip*. Și-o amintea personal pe Mae Murray, ca o zeiță cu paiete, pe scena lui Loew, invitîndu-i pe puști s-o viziteze în California. „A fost vedetă în *Regina Tasmaniei* și în *Înșelătoarea Circe* dar s-a sfîrșit într-un azil de babe sărace. Și ce spui despre, cum naiba-i zice, care-s-a sinucis la spital? A luat o furculiță și și-a înfipt-o în inimă cu tocul pantofului!”

Era un lucru trist. Dar nu-mi păsa cu-adevărat cîți erau cei care mușcau țărîna. Eram miraculos de fericit. Niciodată înainte nu vizitasem casa unui poet, niciodată înainte nu băuserăm gîn curat, niciodată înainte nu mîncasem scoici înăbușite, niciodată înainte nu respirasem briza oceanului. Niciodată înainte nu auzisem asemenea lucruri despre afaceri, despre puterea lor de a împietri sufletul. Humboldt vorbea minunat despre minunații, abominabilii bogătași. Trebuia să-i privești din punctul de vedere al artei. Monologul lui era un oratoriu în care cînta singur toate ștímele și vocile. Înălțîndu-se și mai sus a început să vorbească despre Spinoza și despre bucuria spiritului hrănit cu lucruri țînînd de etern și de infinit. Era studentul Humboldt căruia marele Morris R. Cohen îi dăduse zece la filozofie. Mă îndoiesc că ar fi vorbit în felul acesta cu altcineva, nu cu un novice. După Spinoza, însă, Humboldt era cam deprimat și mi-a spus:

— Extrem de multă lume așteaptă să mă prăbușesc. Am un milion de dușmani.

— Adevărat? De ce?

— Cred că n-ai citit despre Societatea Canibalică a indienilor Kwakiutl, mi-a răspuns savantul Humboldt. Cînd dansează dansul inițierii, candidatul intră într-o stare de frenezie și i se dă să mănînce carne de om. Dacă face, însă, o greșeală în ritual, întreața mulțime îl sfîșie în bucăți.

— Dar de ce să vă faci poezia un milion de dușmani?

— Mi-a răspuns că e o întrebare bună, dar era evident că nu credea ceea ce spunea. S-a posomorit, glasul i s-a dogit, ca și cum strălucitoarea claviatură a vocii lui ar fi avut o notă de tînichea.

— Eu unul gîndesc, poate, că aduc o jertfă pe altar, dar ei nu văd așa lucrurile.

Nu, nu era o întrebare bună, faptul că o puneam însemna că nu cunosc Răul și dacă nu cunoșteam Răul, admirația mea era lipsită de valoare. M-a iertat, deoarece

nu eram decît un puşti. Cînd am auzit însă scîrîitul tinichelei, am înţeles că trebuie să învăţ să mă apăr. Dăduse drumul afecţiunii şi admiraţiei mele, şi ele se revărsau acum cu un debit primejdios. Această hemoragie de zel mă va slăbi şi, cînd voi fi slab şi lipsit de apărare, voi încasa una după ceafă. Aha, m-am gîndit, vrea să mă adaptez perfect lui, pînă în cele mai mici amănunte. O să mă terorizeze. Mai bine să fiu atent.

În seara apăsătoare a succesului meu, Humboldt a organizat o demonstraţie de protest în faţa teatrului Belasco. I se dăduse drumul din spitalul Bellevue. O imensă inscripţie luminoasă, *Von Trenck, de Charles Citrine*, sclipa deasupra străzii. Am venit în smoking şi l-am găsit acolo pe Humboldt cu o bandă de amici şi adepţi. Am coborît din taxi împreună cu prietena mea şi pe trotuar am fost prins în imbulzeală. Poliţia ţinea mulţimea sub control. Oamenii lui strigau şi provocau dezordine, iar Humboldt îşi purta pancarta ca şi cum ar fi fost o cruce. Pe ea scria cu litere cursive, mercuru crom pe pînză: „Autorul acestei Piese este un Trădător”. Demonstraţii au fost împinşi la o parte de poliţie şi Humboldt şi cu mine nu ne-am întîlnit faţă în faţă. Vreau să fie ciocănit? m-a întrebât regizorul secund.

— Nu, am răspuns, stîns, tremurînd. Am fost protejatul lui. Am fost prieteni, ticălosul. Lăsaţi-l în pace, e nebun.

Demmie Vonghel, doamna care era cu mine, a spus:

— Bun om! Bravo Charlie, eşti un om bun!

Von Trenck s-a jucat pe Broadway opt luni. M-am bucurat de atenţia publicului aproape un an şi nu l-am învăţat nimic.

Şi acum, despre împrejurările concrete ale morţii lui Humboldt: a murit la Ilscombe, după colul străzii pe care e teatrul Belasco. În ultima lui noapte, potrivit reconstituirii mele, şedea pe pat în casa aceea dărăpănată, probabil citind. Cărţile pe care le avea în camera lui erau poemele lui Yeats şi *Fenomenologia* lui Hegel. În afară de aceşti autori vizionari mai citea *Daily News* şi *Post*. Se ţinea la curent cu viaţa sportivă şi cu viaţa de noapte, cu lumea mondenă şi cu activităţile familiei Kennedy, cu preţurile maşinilor uzate şi cu ofertele de serviciu. Aşa prăpădit cum era, la interesele normale americane nu renunţase. Apoi, pe la trei dimineaţa — spre sfîrşit nu mai dormea cîne ştie ce — s-a hotărît să ducă jos gunoiul şi a avut un atac de inimă în ascensor. Cînd l-a pălit durerea, a căzut, pare-se, peste tabloul de comandă şi a apăsător pe toate butoanele, inclusiv butonul de alarmă. S-au declanşat soneriile, uşa s-a deschis el a ieşit împleticindu-se şi a căzut pe coridor, împrăştiind pe jos cutiile goale de conserve, zaful de cafea şi sticlele din coş. Zbătîndu-se pentru a respira, şi-a sfîşiat cămaşa. Cînd au venit poliştii să ducă mortul la spital, avea pieptul gol. Spitalul nu l-a mai vrut, aşa că l-au dus la morgă. La morgă nu existau cititori de poezie modernă. Numele Von Humboldt Fleisher nu însemna nimic. Aşa că a fost lăsat să zacă acolo, încă un ins părăsit.

L-am vizitat nu de mult pe unchiul lui, Waldemar, în Coney Island. Bătrînul amator de curse de cal era internat într-un cămin. Mi-a spus: „Copiii l-au jefuit pe Humboldt. l-au luat ceasul şi paralele, pînă şi stiloul l-au luat. Folosea totdeauna un stilou adevărat. Nu scria poezie cu pixul.

— Eşti sigur că avea bani?

— Nu leşea niciodată fără minimum o sută de dolari în buzunar. Ar trebui să ştii cum era el în privinţa banilor. Îmi lipseşte băiatul. Dacă ai şti cît îmi lipseşte!

Simţeam exact ca Waldemar. Eram mai mişcat de moartea lui Humboldt decît de ideea propriei mele morţi. Se impusese în aşa fel încît să fie jelit şi să l se simtă lipsa. Asta era ponderea pe care şi-o crease Humboldt, cele mai adînci, cele mai importante sentimente omeneşti şi le înscrisese el pe faţă. O faţă ca a lui nu se uită niciodată. Dar cu ce scop a fost, oare, creată?

Foarte de curînd, primăvara trecută, m-am pomenit gîndindu-mă la asta într-o ordine de idei ciudată. Eram cu Renata în tren, în Franța, făcînd o călătorie de care, așa cum se întîmplă cu majoritatea călătoriilor, n-aveam nevoie și pe care n-o dorisem. Renata îmi spuse, arătîndu-mi peisajul: „E frumos acolo, nu?” Am privit zfară, avea dreptate. Frumosul era într-adevăr acolo. Văzusem însă de multe ori Frumosul, așa că am închis ochii. Repudiam idolii de lut ai Aparențelor. Fusesem învățat, la fel ca toată lumea, să văd acești idoli și mă săturasem de tirania lor. Mi-a trecut chiar prin minte că Vălul pictat nu mai e ce-a fost. Se uzează, blestematul. Ca un prosop rulat dintr-un closet mexican. Mă gîndeam la forța noțiunilor colective și așa mai departe. Sîntem din ce în ce mai înșelați de intensitatea atotcuprinzătoare a iubirii fără margini și din ce în ce mai mult idolii falși o stînjesc. O lume a categoriilor văduvite de spirit așteaptă ca viața să revină. Humboldt urma să fie un instrument al acestei reînvieri. Aceasta era misiunea sau vocația înscrisă pe fața lui. Speranța într-o nouă frumusețe. Făgăduința, taina frumuseții.

Întîmplarea face ca, în Statele Unite, acest gen de lucruri să dea oamenilor o înfățișare foarte străină.

Era în firea lucrurilor ca Renata să-mi atragă atenția asupra Frumosului. Participa la el, era implicată în Frumusețe.

Și totuși fața lui Humboldt arăta în mod clar că el înțelege ce anume trebuie făcut. Și mai arăta și că nu reușise să o facă. Îmi atrăgea și el atenția asupra peisajelor. Spre sfîrșitul anilor '40 el și Kathleen, proaspăt căsătoriți, s-au mutat din Greenwich Village la țară, în New Jersey și, cînd i-am vizitat, era copleșit de pămînt, de copaci, de flori, de portocale, de soare, de Eden, de Atlantida, de Rhadamantus. Vorbea despre William Blake la Felpham și despre *Paradisul* lui Milton, și vorbea de rău orașul. Orașul era infect. Pentru a urmări conversația lui complexă trebuia să-i cunoști textele de bază. Știam că erau *Timaeus* de Platon, Proust despre Combray, Virgiliu despre agricultură, Marvell despre grădini, poezia din Caraibe a lui Wallace Stevens și așa mai departe. Unul dintre motivele pentru care eu și Humboldt eram atît de apropiați consta în faptul că eram dispus să audiez întregul curs.

Așadar, Humboldt și Kathleen locuiau într-o casuță de țară. De cîteva ori pe săptămînă, Humboldt venea la oraș pentru treburi, treburi de poet. Era pe atunci pe culmile reputației, dar nu și ale forței lui de creație. Cumula patru sinecure despre care știam. Poate să fi fost și mai multe. Considerînd normal să trăiești cu cincisprezece dolari pe săptămînă, n-aveam cum să-mi dau seama de nevoile și de venitul lui. Se ascundea de mine, dar făcea aluzie la sume mari. Și acum reușise să fie numit, pentru a-l înlocui un an la Princeton pe profesorul Martin Sewell. Sewell pleca să țină conferințe Fulbright despre Henry James la Damasc. Prietenul lui, Humboldt, îl suplinea. Programul necesita un asistent și Humboldt m-a recomandat pe mine. Profitînd de privilegiile oferite de avîntul cultural postbelic, recenzasem tone de cărți pentru *The New Republic* și *The New York Times*.

— Sewell — mi-a spus Humboldt — ți-a citit articolele. Crede că ești foarte bun. Cu ochii tăi negri ingenui și cu manierele tale frumoase din Vestul Mijlociu *pari* agreabil și inofensiv. Bătrînul vrea să te examineze.

— Să mă examineze? E prea beat ca să ajungă pînă la sfîșitul unei fraze.

— Așa cum îți spuneam, *pari* un ingenuu agreabil, pînă îți atinge cineva susceptibilitatea. Nu fi așa de mîndru. Nu-l decît o formalitate. Chestiunea e aranjată.

„Ingenuu” era unul din cuvintele de ocară ale lui Humboldt. Îmbibat de literatură psihologică, privea faptele mele ca prin sticlă. Păream visător și dezinteresat, dar el nu s-a lăsat amăgît nici o clipă de această aparență. Știa să recunoască șiretenia și ambiția, știa să recunoască agresivitatea și moartea. Conversația lui era la scara cea mai cuprinzătoare de care era el în stare și în timp ce străbăteam regiunea cu Buick-ul

lui de ocazie, Humboldt o revărsa, pe cînd cîmpiile treceau în goană pe lingă noi: Boala napoleoniană, Julien Sorel, *le jeune ambitieux* la Balzac, Portretul lui Ludovic Bonaparte făcut de Marx. Individualitatea Istorică Mondială la Hegel. Humboldt era atras în mod special de Individualitatea Istorică Mondială, purtătorul de cuvînt al Spiritului, conducătorul misterios care impune Omenirii Sarcina de a-l înțelege, etc. Subiectele de acest gen erau destul de obișnuite în Village, dar Humboldt aducea în discuții o inventivitate nemaipomenită și o energie demențială, pasiune pentru complexitate și pentru duble înțelesuri și aluzii finneganești.

— Iar în America, spuse el, această individualitate hegeliană va veni probabil din tabăra stîngii. Va fi, poate, cineva născut la Appleton, Wisconsin, ca Harry Houdini sau Charlie Citrine.

— De ce să începi cu mine? Cu mine ești foarte departe de ceea ce cauți.

Eram supărat pe Humboldt. Într-o seară, la țară, o prevenise împotriva mea pe prietena mea Demmie Vonghel, lăsînd să-i scape în timp ce ședeam la masă:

— Trebuie să fii precaută cu Charlie. Eu știu cum sînt fetele de genul tău. Învătesc prea mult într-un bărbat. Charlie e un adevărat diavol.

Îngrozit de ceea ce îi scăpase, s-a ridicat de la masă și a fugit din casă. L-am auzit bocănînd greoi pe pietrișul drumului întunecat de țară. Demmie și cu mine am mai rămas cîva timp cu Kathleen. În cele din urmă, Kathleen mi-a spus:

— Ține la tine, Charlie. Numai că are ceva în cap. Că tu ai avea o misiune — un fel de taină — și că oamenii ca tine n-ar fi chiar demni de încredere. Iar Demmie îi place. Crede că o ocrotește. Nici nu e, măcar, ceva personal. Nu ești supărat, nu-l așa?

— Supărat pe Humboldt? E un tip prea fantastic ca să fii supărat pe el. În special cînd se erijează în ocrotitor al tinerelor fete.

Demmie părea amuzată. Orice tînră ar fi apreciat o asemenea solitudine. Mal tîrziu m-a întrebat așa cum obișnuia, de-a dreptul:

— Ce-l chestia asta cu misiunea?

— O prostie.

— Dar mi-ai spus parcă o dată ceva, Charlie. Vorbește oare Humboldt din burtă?

I-am spus că am uneori un simțămînt curios, ca și cum aș fi fost timbrat și expediat și aș aștepta să fiu predat la o adresă importantă. Conțin poate informații neobișnuite. Dar asta nu e decît o tîmpenie ca oricare alta.

Demmie — pe numele ei întreg Anna Dempster Vonghel — preda latină la școala Washington Irving, situată în imediata apropiere a lui Union Square, spre est, și locuia pe strada Barrow.

— Există un colțîșor olandez în Delaware, spunea Demmie, e locul de unde vin Vonghelli.

Fusese trimisă la o școală de perfecționare, studiasе limbile clasice la Bryn Mawr, dar fusese și delicventă juvenilă și la cincisprezece ani făcuse parte dintr-o bandă de hoți de automobile.

— Deoarece ne iubim, ai dreptul să știi — îmi spusese ea. — Am cazler: furt de capace de roți, marijuana, atentat la moravuri, mașini cu numărul notat de poliție, urmărită de sticleți, accident, spital, punere sub supraveghere, tot tacîmul. Știu însă și vreo trei mil de versete din Biblie pe dinafară. Am fost crescută în frica focului iadului și a osîndei veșnice.

Tăticul ei, un milionar troglodit, circula în Cadillac și scuipa prin fereastra acestuia.

— Se spală pe dinți cu praf de curățat vesela. Dă obol bisericii. Conduce autobuzul școlii de duminică. E ultimul fundamentalist de modă veche. Numai că pe acolo sînt o groază ca el, mi-a spus.

Demmie avea ochi albaştri, albul ochilor limpede și un năsuc cîrn care te înfrunta aproape la fel de expresiv și de imperios ca și ochii. Dinții din față, lungi, îi țineau gura întredeschisă. Capul ei elegant alungit era acoperit de păr auriu pe care îl despărțea printr-o cărare în două părți egale, ca perdelele unei case îngrijite. Fața ei semăna cu cele care puteau fi văzute cu un secol în urmă într-o căruță Conestoga, o față de pionier, o față foarte albă. Pe mine m-au atras însă, mai întâi, picioarele ei. Erau extraordinare. Și aceste picioare frumoase aveau un defect excitant — genunchii se atingeau și labelle erau îndreptate în afară, așa că atunci cînd mergea repede, mătasea bine întinsă a ciorapilor ei foșnea ușor din cauza frecării. În mulțimea invitațiilor la un cocteil unde am cunoscut-o, abia reușisem să înțeleg ce spunea, pentru că bolborosea cu gura încleștată, într-o neinteligibilă manieră la modă pe coasta de Est. În cămașă de noapte însă, era o desăvîrșită fată de la țară, o adevărată fiică de fermier și pronunța cuvintele simplu și clar. Avea coșmare care o trezeau cu regularitate pe la două noaptea. Creștinismul ei era din specia delirantă. Avea de alungat spirite necurate. Se temea de iad. Gemea în somn. Apoi se ridica și plîngea în hohote. Mai mult decît pe jumătate adormit eu însumi, încercam s-o fac să-și vină în fire și s-o liniștesc.

— Nu există iad, Demmie.

— Există, eu știu. Există iad, există!

— Pune capul pe brațul meu. Adormi la loc.

Într-o duminică, în septembrie 1952, Humboldt m-a luat din fața blocului lui Demmie de pe strada Barrow, în apropiere de teatrul Cherry Lane. Foarte diferit de tînărul poet cu care mă dusesem la Hoboken să mîncînc scoici, acum era îndesat și greoi. Demmie strigă veselă de la ieșirea de incendiu a etajului trei, unde își ținea begonii — dimineața nu mai rămînea nici urmă din coșmaruri:

— Charlie, vine Humboldt cu hodoroaga lui.

Venea în goană pe strada Barrow, primul poet din America cu frîne de motor spunea el. Era pătruns de mistica mașinii, dar nu se pricepea să parcheze. Mă uitam la el cum încearcă să intre în marșarier într-un spațiu adecvat. Teoria mea era că felul în care oamenii parchează are mare legătură cu imaginea lor intimă despre sine și dezvăluie părerea lor despre propriul lor spate. Humboldt a ajuns de două ori cu o roată din spate pe bordură și în cele din urmă s-a lăsat păgubaș și a stins motorul. A ieșit apoi din mașină, îmbrăcat într-o haină sport cadrilată și cu bascheți, trîntind o portieră care părea lungă de doi metri. M-a salutat în tăcere, cu buzele strînse. Ochii lui cenușii păreau mai depărtați ca oricînd — balena ieșită la suprafață, lîngă luntrea pescărească. Trăsăturile lui frumoase se îngroșaseră și se deterioraseră. Avea o figură somptuoasă, de Buddha, dar nu liniștită. Eu mă gătisem pentru întrevvedere oficială cu profesorul, prea scrobit, prea încins și prea încheiat la toți nasturii. Mă simțeam ca o umbrelă. Demmie fusese cea care își asumase răspunderea înfățișării mele. Ea mi-a călcat cămașa, mi-a ales cravata și mi-a aplatizat cu perla părul negru pe care atunci încă îl mai aveam. Am coborît. Și lată-ne acolo, printre cărămizi nefinisate, lăzi de gunoi, trotuare în pantă, ieșiri de incendiu, cu Demmie care ne făcea semne cu mîna de sus și cu foxterierul ei alb care lătra pe pervazul ferestrei.

— Distracție plăcută.

— De ce nu vine Demmie? Kathleen o așteaptă.

— Are de corectat tezele la latină. Și de făcut planuri de lecții.

— Dacă e atît de conștiințioasă, poate face asta și la țară. O s-o duc la trenul de dimineață.

— N-o să vrea. Și, afară de asta, ciinele ei n-o să le placă pisicilor tale.

Humboldt n-a insistat. Ținea la pisici.

Așa că, privind în urmă, văd două mutre caraghioase pe bancheta din față a hodoroagel care scrișnea și scîrțîia. Buickul era numai noroi tot și arăta ca o mașină de stat

major pe câmpul de luptă din Flandra. Roțile erau descentrate, imensele cauciucuri se zbateau fiecare în altă direcție. În aerul străveziu, luminat de soarele anemic al toamnei timpurii, Humboldt conducea în viteză, profitând de pustietatea duminicală a străzilor. Era un șofer execrabil, care vira la stînga de pe partea dreaptă, ambalînd, apoi frînînd și basculînd. Îl dezaprobam. Bineînțeles că mă pricepeam mult mai bine decît el la mașini, dar comparațiile erau absurde, fiindcă era vorba de Humboldt, nu de un șofer. Conducea cu tot trupul lui masiv cocoșat peste volan, minile și picioarele îi trepidau ca la copii și își ținea țigaretul între dinți. Era agitat, volubil, amuzant provocator. Îmi dădea informații și mă bloca. Nu dormise în noaptea precedentă. Nu părea prea sănătos. Fără îndoială că bea și că se îndopa cu pilule, cu nenumărate pilule. Avea în servietă *Manualul Merck*. Era legat în negru, ca o Biblie, îl consulta frecvent și unii farmaciști erau dispuși să-i dea ceea ce cerea. Aici semăna cu Demmie. Și ea era o consumatoare neautorizată de pilule.

Mașina se bălăbănea pe pavaj îndreptîndu-se spre tunelul Holland. Aproape de făptura mare a lui Humboldt, acest gigant la volan, ședeam pe bancheta din față oribil de luxos capitonată, și sezisam ideile și iluziile care se țineau scai de el. Era acompaniat întotdeauna de un roi, de un volum imens de noțiuni. Îmi spunea ce mult se schimbaseră mlaștinile din Jersey, chiar în timpul vieții sale, cum apăruseră drumuri, gropi de gunoi și fabrici și ce-ar fi însemnat un Buick ca acesta chiar și cu cincizeci de ani în urmă, imaginează-ți-l la volan pe Henry James, sau pe Walt Whitman sau pe Mallarmé. Ne porniserăm: am discutat despre mașinism, despre lux, despre comandă, despre capitalism, despre tehnologie, despre Mammon, despre Orfeu și despre poezie, despre bogăția sufletului omenesc, despre America, despre civilizația lumii. Treaba lui era să pună la un loc toate acestea și multe altele. Automobilul trecu sforînd și schelălăind prin tunel și ieși în plin soare. Coșuri înalte, o artilerie spurcată lansau în tăcere spre cerul duminical frumoase rafale de fum. Mirosul acid al rafinărilor de benzină se înfîiea în plămîni ca o gheară. Trestia era maronie ca supă de ceapă. Canalele erau presărate cu tancuri petroliere în drum spre mare, vîntul vîia, norii uriași erau albi. În depărtare, bungalow-urile masate arătau ca o viitoare necropolă. Pe străzi, sub soarele palid, cei vii mergeau spre bliserică. Sub gheata de baschet a lui Humboldt, carburatorul gîfii, cauciucurile descentrate lovîră cu zgomot dalele autostrăzii. Bufniturile fură atît de puternice, încît pînă și greoiul Buick se clătină. Plonjarăm pe viaductul Pulaski iar dungile umbrei traverselor ne asaltau prin parbrizul tremurător. Pe bancheta din spate erau cărți, sticle, cutii cu bere și pungi — Tristan Corbière, după cite îmi aduc aminte, *Les Amours jaunes*, cu coperte galbene, *Gazeta poliției*, roz, cu poze de poliști vulgari și de pisicuțe păcătoase.

Casa lui Humboldt era în interiorul Jersey-ului, în apropiere de calea ferată spre Pennsylvania. Acest pămînt marginal nu era bun decît pentru ferme de păsări. Căile de acces nu erau asfaltate și mergeam prin praf. Mărăcinii biciuiau majestuosul automobil în timp ce ne legănăm pe arcuri imense peste cîmpii pline de gunoie, presărate cu bolovani albi. Amortizorul de zgomot era atît de stricat, încît deși mașina ocupa toată lățimea drumului, nu era nevoie să claxonăm. Se auzea că venim. Humboldt zbiră: „Aici e casa noastră” și coti. Trecurăm peste un val de pămînt. Botul Buick-ului se ridică și apoi plonjă în buruleni. Apăsă pe claxon, din grilă pentru pisici, dar pisicile o șterseseră și se puseră în siguranță pe acoperișul șopronului care se prăbușise sub zăpada ultimei ierni.

Kathleen aștepta în curte, masivă, cu pielea albă, frumoasă. Fața ei, pentru a folosi vocabularul laudativ feminin, avea „o structură admirabilă”. Era însă palidă și n-avea de loc culoarea pe care o dă aerul liber. Humboldt mi-a spus că ieșea rareori afară. Stătea în casă și citea. Aici era exact ca pe strada Bedford, afară de faptul că paragina înconjurătoare era rurală. Kathleen a fost bucuroasă să mă vadă și mi-a strîns mîna cu prietenie.

—Bine ai venit, Charlie, mi-a spus. Îți mulțumesc că ai venit. Dar unde-i Demmie, n-a putut să vină? Îmi pare foarte rău.

Atunci se făcu lumină în mintea mea. Era o iluminare de o limpezime stranie. Am văzut dintr-odată poziția în care Humboldt o plasase pe Kathleen și am tradus-o în cuvinte: Stai aici. În tăcere. Nu te clinti. Poate că fericirea mea e extravagantă, dar atunci când voi fi fericit te voi face fericită, mai fericită decât ai visat vreodată. Când voi fi satisfăcut, binefacerile împlinirii se vor revărsa asupra întregii omeniri. Nu era oare acesta, mi-a trecut prin minte, mesajul puterii moderne? Era vocea unui tiran dement, cu poftă extravagante, din cauza cărora nimeni n-are voie să miște. Mi-am dat seama de îndată de asta. Apoi m-am gândit la motivele feminine secrete pe care trebuie să le fi zvut Kathleen pentru a se conforma. Și de la mine se aștepta să mă conformez și, într-un alt mod, și eu trebuia să stau nemișcat. Humboldt avea și în privința mea planuri depășind Princeton-ul. Iar eu eram deosebit de susceptibil să mă las influențat de el. Abia de curînd începusem să înțeleg de ce. Dar mă fascina fără întrerupere. Tot ceea ce făcea era minunat. Kathleen părea conștientă de acest lucru și, când am coborît din mașină, își suridea sie însăși. Am rămas pe iarba culcată la pămînt.

— Trage aer în piept, mi-a spus Humboldt. E altfel decât pe strada Bedford, ce zici? Apoi oftă: „Castelu-acesta are plăcută așezare. Dar, A cerurilor răsuflare e aici prea ademenitoare.”

Apoi am început să jucăm fotbal. El și Kathleen jucau mereu. De aceea era călcată în picioare iarba. Kathleen își petrecea cea mai mare parte a zilei citind. Pentru a înțelege lucrurile despre care vorbește bărbatul ei, spunea ea, trebuie să se pună la curent cu James, Proust, Edith Wharton, Karl Marx, Freud și așa mai departe.

— Trebuie să fac o scenă ca s-o scot din casă pentru un pic de fotbal, spuse Humboldt.

Ea șuta foarte bine, într-o spirală viguroasă netă. Când alerga, desculță, să prindă mingea la piept, vocea i se pierdea în depărtare. Mingea în zbor se balansa ca o coadă de răoi. După ce sezușese înșepenit în mașină și în costumul de întrevedere, eram bucuroși să joc. Humboldt era un alergător greoi, sovăielnic. El și Kathleen arătau în puloverele lor ca doi răcani masivi, blonzi, încotoșmănați.

— la uite la Charlie, cum sare ca Niijnski, spuse Humboldt.

Eram eu Niijnski cum era casa lui castelul lui Macbeth. Răspîntia știrbise colina pe care era construită cabana și aceasta începuse să se incline. La un moment dat vor fi nevoiți s-o proptească. Sau să dea în judecată districtul, spunea Humboldt. Era în stare să dea în judecată pe oricine. Vecinii creșteau găini pe pămîntul lui sterp. Peste tot erau scaieți, ciullini, stejari pitici, siminoc, gropi calcaroase și băltoace alburil. Totul arăta pauperizat. Pînă și tufișurile meritau să se bucure de asistență socială. Peste drum, găinile erau răgușite — vocea lor suna ca a unor imigrante — iar copăceii, stejari, oțetari, cenușari, pricăjiți, prăfuiți, păreau orfani. Frunzele căzute se pulverizaseră și mireasma frunzelor putrede era plăcută. Aerul era sec dar bun. În timp ce soarele cobora la asfințit, peisajul semăna cu cadrul tăcut al unui film vechi, pe peliculă sepiă. Apus de soare. O boare roșiatică, răspîndindu-se dinspre îndepărtata Pennsylvanie, tălăngile oilor, ciini în curțile cafenii. Chicago mă obișnuise să scot ceva dintr-un loc atît de sărăcăcios. La Chicago devii cunoscător în materie de aproape-nimic. Cu ochi limpezi priveam o scenă limpede, apreciam tufișurile bătînd în roșu, pietrele albe, rugina bălărilor, peruca verde a colinei deasupra răspîntiei. Era mai mult decât o simplă apreciere. Era deja atașament. Ba chiar dragoste. Influența poetului contribuia probabil la sentimentul meu care se dezvoltă atît de repede față de acest loc. Nu mă refer la privilegiul de a fi admis în viața literară, deși trebuie să fi fost și un pic din asta. Nu, iată în ce consta influența: una dintre temele lui Humboldt era sentimentul omenesc peren că a existat o lume originară, o lume aparținîndu-ne, care s-a pierdut. Une-

ori vorbea despre Poezie ca despre milostiva Ellis Island pe care o gloată de străini își începe naturalizarea și despre planeta noastră ca despre o imitație pasionantă dar insuficient umanizată a acelei lumi proprii nouă. Vorbea despre specia noastră ca despre niște ostracizați. Dar bătrînul bunul ciudatul Humboldt, mă gîndeam (și eram desul de ciudat și eu în felul meu) luase asupra lui înfruntarea înfruntărilor. Aveai nevoie de încrederea în sine a unui geniu ca să faci naveta între acest petic de pămînt, Nicăieri, New Jersey și lumea originilor noastre glorioase. De ce și-o fi făcut singur viața atît de grea nebunul? Trebuie să fi cumpărat locul ăsta într-un moment de rătăcire a minții. Acum însă, alergînd între buruieni să prind mînea care dădea din coadă în timp ce zbura în amurg peste frînghiile de rufe, eram cu adevărat fericit. Mă gîndeam dacă nu cumva poate să o întoarcă. Poate că, pierdut fiind, trebuie să devii și mai pierdut; dacă ai întîrziat foarte mult la o întîlnire, s-ar putea să fie preferabil să încetinești pasul, așa cum sfîșuia unul dintre iubii mei scriitori ruși.

Judecam complet greșit. Nu era o înfruntare și nici măcar nu încerca să o întoarcă.

Cînd s-a făcut prea întuneric ca să mai jucăm, ne-am dus înăuntru. Casa era Greenwich Village la țară. Era mobilată cu lucruri luate de la magazine cu preț redus, de la vechituri și de la bazarurile bisericilor și părea să stea pe un fundament de cărți și ziare. Ședeam în salon și beam din borcane de cremă de alune. Voinica blonda palida adorabila pistruiața Kathleen cu bustul elastic zîmbea drăguț dar tăcea aproape tot timpul. Minunate lucruri fac femeile pentru soții lor. Iubea un rege-poet și îi îngăduia s-o țină captivă la țară. Bea bere din cutie. Camera era joasă. Soțul și soția erau voluminoși. Ședeau împreună pe un divan. Umbrele lor nu încăpeau pe perete. Se întindeau pînă la plafon. Tapetul era roz — rozul lenjeriei feminine sau al bomboanelor — cu un model cu trandafiri și dungi. În locul de pe perete în care intra pe vremuri un bur-lan era acum un capac de asbest cu margini aurite. Pisicile veneau și priveau îmbufnate pe fereastră. Humboldt și Kathleen le dădeau drumul înăuntru cînd unul cînd celălalt. Erau de tras zăvoare de modă veche. Kathleen își lipea pieptul de geam, ridicînd rama ferestrei cu dosul mîinii și împingînd și cu sîni. Pisicile intrau zbrîrlite de elec-tricitatea statică nocturnă.

Poet, gînditor, alcoolic, consumator de pilule, om de geniu, maniaco-depresiv, urzitor de intrigi complicate, exemplu de succes, scrisese, cîndva, poeme cu mult spirit și frumusețe, dar ce făcuse în ultimul timp? Dăduse oare glas mărețelor cuvinte și cîntece pe care le purta în el? Nu. Poemele nescrise îl ucideau. Se retrăsese în acest loc care uneori îi părea a fi Arcadia, iar alteori părea a fi iadul. Aici auzea răutățile spuse pe seama lui de detractori — alți scriitori și intelectuali. A devenit el însuși răutăcios, dar părea să nu audă ce spunea despre alții, cum îi ponegreau. Era fantastic ce pune la cale și urzea el. Devenea un singuratic prin excelență. Și nu era făcut să fie singuratec. Era făcut să ducă o viață activă, era o creatură socială. Planurile și proiectele lui o dovedeau.

În acel moment era devotat lui Adlai Stevenson. Considera că, dacă Adlai va reuși să-l bată pe Ike în alegerile din noiembrie, Cultura va intra în drepturile ei la Washing-ton.

— Acum, cînd America a devenit o putere mondială, filistinismul e depășit. Depășit și periculos din punct de vedere politic, spunea el. Dacă izbîndește Stevenson, izbîndește și literatura — izbîndim și noi, Charlie. Stevenson îmi citește poemele.

— De unde știi?

— N-am dreptul să-ți spun de unde, dar țin contactul. Stevenson duce cu el în campania electorală baladele mele. Intelectualii ies la lumină în țara asta. Democrația este înfîșîrit pe cale să creeze o civilizație în USA. De aceea am părăsit Village-ul, Kathleen și cu mine.

Acum devenise proprietar. Mutându-se în ținutul acela sterp, din interior, printre oameni de la munte, simțea că intrase în marele șuvoi american. În orice caz, asta era pretextul lui. Căci mutarea mai avea și alte motive: gelozie, închipuiri erotice. Îmi spusese cîndva o poveste lungă și încălțită. Tatăl lui Kathleen încercase s-o îndepărteze de el, de Humboldt. Înainte ca ei să se fi căsătorit, bătrînul o luase și o vînduse unuia dintre Rockefelleri.

— Într-o bună zi a dispărut, îmi spusese Humboldt, mi-a spus că se duce pînă la patiserie și dusă a fost aproape un an. Am angajat un detectiv particular, dar îți dai seama ce aranjamente de securitate au Rockefellerii cu miliardele lor. Există tunele sub Park Avenue.

— Care dintre Rockefelleri a cumpărat-o?

— Cumpărat, asta-i cuvîntul. A fost vîndută de tatăl ei. Să nu mai zîmbești niciodată cînd ai să citești despre sclavia albă în suplimentele de duminică.

— Presupun că a fost împotriva voinței ei.

— E foarte docilă. Vezi și tu că e ca o porumbiță. Sută la sută supusă ticălosului acela bătrîn. I-a spus „du-te” și s-a dus. Poate că asta a fost de fapt plăcerea ei și codoșul de taică-său și-a dat doar consimțămîntul...

Masochism, evident. Făcea parte din Jocul Psihicului pe care Humboldt îl studiasă cu maeștrii săi moderni, un joc mult mai subtil și mai bogat decît orice distracție de salon brevetată. Acolo la țară, Humboldt ședea întins pe divan și citea Proust, meditănd la motivele Albertinei. Rareori îi permitea lui Kathleen să se ducă la supermarket fără el. Ascundea cheia de contact a automobilului. O ținea în serai.

Era încă bărbat frumos, Kathleen îl adora. Și totuși el trăia la țară intense spaime de evreu. El era oriental, ea o fată creștină și era terorizat de frică. Se aștepta ca, în timp ce, culcat pe divan, citea din Proust, sau născocea un scandal, Ku Klux Klanul să dea foc unei cruci în curtea lui sau să-l împuște prin fereastră. Kathleen mi-a spus că se uita sub capota Buick-ului ca să vadă dacă nu i s-a pus vreo bombă. Nu numai o dată a încercat să mă determine să mărturisesc că am și eu spaime asemănătoare în legătură cu Demmie Vonghel.

Un fermier vecin îi vînduse lemne verzi. Fumegau în sobă micuță, în timp ce noi stăteam de vorbă după cină. Pe masă rămăsese scheletul dezgolit al unui curcan. Vinul și berea se duceau repede. Mai erau o prăjitură cu cremă de cafea și înghețată de alune pe cale de a se topi. Un ușor miros de resturi menajere se ridica spre fereastră, sifoanele cilindrice semănau cu niște proiectile de artilerie argintii. Humboldt spunea că Stevenson e un adevărat om de cultură, primul de acest fel de la Woodrow Wilson încoace. Dar Wilson era, din acest punct de vedere, inferior lui Stevenson și lui Abraham Lincoln. Lincoln îl cunoștea bine pe Shakespeare și îl cita în momentele de criză ale vieții sale. „Nu e grav că sîntem muritori... Duncan e în mormînt. După înfrigurarea zbuciumată a vieții doarme în pace...” Acestea erau presimțirile lui Lincoln în momentul cînd Lee era pe punctul de a capitula. Arta și religia ajunseseră ceva efeminat din cauza Marelui Business, cu teama lui de feminitate și a clericilor cu mentalitate de eunuci care capitulaseră în fața masculinității vulgare. Stevenson înțelegea asta. Dacă era să-l crezi pe Humboldt (eu nu-l credeam), Stevenson era omul cu suflet mare al lui Aristotel. Sub administrația lui, membrii cabinetului vor cita din Yeats și din Joyce. Noii Șefi Mixti de Stat Major îl vor recunoaște pe Thucydide. Humboldt va fi consultat în legătură cu fiecare mesaj despre Starea Uniunii. Va fi un Goethe al noului guvern și va edifica un Welmar la Washington.

— Gîndește-te ce și-ar plăcea să faci, Charlie. Ceva la Biblioteca Congresului, pentru început.

— E un program bun la *Emisiunea de noapte tîrzie*, spuse Kathleen. Un film vechi cu Bela Lugosi.

Vedea că Humboldt e prea surescitat, Nu va dormi noaptea.

Prea bine. Am pus filmul de groază. Bela Lugosi era un savant nebun care inventase carnea sintetică. Și-o pusese pe el însuși, făcându-și o mască înfriorătoare și dădea buzna în camerele unor frumoase fecioare care tipau și cădeau în nesimțire. Kathleen mai fabuloasă decât savanții, mai frumoasă decât oricare dintre acele femei, privea cu o umbră de suris vag absent pistruiat. Kathleen era somnambulă. Humboldt o înconjurase cu întreaga criză a culturii occidentale. Adormise. Ce altceva ar fi putut să facă? Înțeleg aceste decenii de somn. E un subiect pe care îl cunosc bine. Într-un timp, Humboldt nu ne lăsa să ne ducem la culcare. Luă Amytal ca să învingă Benzadrina și pe deasupra bău gin.

Am ieșit afară și m-am plimbat în răcoarea nopții. Lumina din căsuță făcea dire pe cununa încilcită de morcovi sălbatici și buruieni din creștetul drumului. Cîini, poate vulpi, urlau la stele. Nălucile nopții tîrzii tremurau în ferestre, savantul nebun schimba împușcături cu poliția, laboratorul explodă iar el muri în flăcări, în timp ce carnea sintetică de pe fața lui se topea.

Pe strada Barrow, Demmie urmărea probabil același film. Ea nu avea insomnie. Se temea de somn și prefera filmele de groază viselor urite. Cînd se apropia ora culcării, Demmie devenea totdeauna neliniștită. Ascultam știrile de la ora zece și plimbam ciinele și jucam table și pasiențe în doi. Apoi ne așezam pe pat și priveam cum aruncă Lon Chaney cuțite cu picioarele.

Nu uitasem că Humboldt încercase să se erijeze în protector al lui Demmie, dar nu-i mai purtam pică pentru asta. De cum se întîlneau, Demmie și Humboldt începeau să vorbească despre filme vechi și despre pilule noi. Cînd discutau așa de pasionat și de savant despre Dexamil, eram scos din joc. Îmi făcea însă plăcere că au atît de multe lucruri în comun. „E un om mare”, spunea Demmie. Iar Humboldt spunea despre Demmie: „Fata asta își cunoaște cu adevărat medicamentele. E o fată excepțională”. Dar a nu se băga era peste puterile lui, așa că adăugă:

— Ar trebui să-și dea puțin drumul.

— Vorbe de clacă. La ce să mai dea drumul? A fost deja delicventă juvenilă.

— N-ajunge. Dacă nu e îmbătătoare, viața nu face nici două parale. Aici sau arzi sau putrezești. USA e o țară romantică. Dacă vrei să fii cumpătat, Charlie, asta e numai pentru că nu ești legat de nimic și ai fi în stare să încerci orice.

Apoi își coborî vocea și spuse privind în jos:

— De Kathleen ce spui, pare primejdioasă? Și totuși s-a lăsat furată și vindută de tatăl ei lui Rockefeller...

— Tot nu știu care dintre Rockefelleri a cumpărat-o.

— Nu mi-aș face nici un fel de planuri în legătură cu Demmie. Fata asta mai are de trecut prin multe chinuri.

Se băga, nu făcea decât să se bage. Am pus-o totuși la inimă. Căci era mult chin în Demmie. Unele femei pîng încetitor ca o stropitoare în grădină. Demmie plîngea cu foc, așa cum poate plînge numai o femeie care crede în păcat. Cînd plîngea, nu-și insufla doar milă, ci și stimă pentru forța sufletului ei.

Humboldt și cu mine am stat și am vorbit jumătate de noapte. Kathleen mi-a împrumutat un pulover; își dăduse seama că Humboldt va dormi foarte puțin și profita de vizita mea ca să se odihnească puțin, prevăzînd o săptămînă întreagă de nopți nebune fără vreun musafir care s-o înlocuiască.

Ca prefață la această Seară de Conversație cu Von Humboldt Fleisher, aș vrea să fac o succintă declarație cu caracter istoric. Într-o anumită epocă (Modernă Timpurie), viața și-a pierdut, aparent, capacitatea de a se aranja singură. Avea nevoie să fie aranjată. Intellectuali au fost cei care și-au asumat această sarcină. Din vremea, să spunem, a lui Machiavelli, pînă în vremea noastră, această aranjare a fost cea mai amăgitoare, cea

mai înșelătoare și cea mai dezastruoasă întreprindere. Un om ca Humboldt, inspirat, șiret, țicnit, își ieșea din fire descoperind că treburile omenești, atât de grandioase și infinite de variate, trebuie să fie dirijate acum de persoane excepționale. El era o persoană excepțională, așadar era un candidat la putere eligibil. Și la urma urmei, de ce nu? Șoaptele judecății lampei îi spuneau răspicat de ce nu, transformând totul într-o comedie. Atâta timp cât ne venea să rîdem, era în ordine. Pe vremea aceea candidam și eu mai mult sau mai puțin. Și eu întrevedeam mari șanse, scene de victorie ideologică și de triumf personal.

Și acum, câteva cuvinte despre conversația lui Humboldt. Cum era de fapt conversația poetului?

Cînd începea arăta ca un om cu gîndire echilibrată, deși nu era leit imaginea minții sănătoase. Și mie îmi plăcea să vorbesc și țineam pasul cu el cît puteam. Cîva timp era un dublu concert, dar curînd viorile și trompetele mă scoteau din scenă. Argum-tînd, formulînd, dezbătînd, făcînd descoperiri, vocea lui Humboldt se ridica, devenea înăbușită, se ridica din nou, gura i se lărgea, sub ochi i se formau pete întunecate. Ochii păreau minjiți. Cu brațele greoaie, cu pieptul lat, cu pantalonii strînși sub stomac cu o curea prea lungă, al cărei capăt liber atîrna în jos, trecea de la declarație la recitativ, de la recitativ se înălța la arie, iar în spatele lui o orchestră cînta despre comuni-care, despre virtuți, despre dragostea de artă, despre venerația pentru oamenii ei mari — dar și despre suspiciuni și viclesuguri. Aveam în fața ochilor un om care își recita și își cînta intrarea în nebulie și ieșirea din ea.

A început prin a vorbi despre rolul artei și al culturii sub prima administrație Stevenson — despre rolul lui, rolul nostru, pentru că urma să profităm împreună de ocazie. A început prin a-l judeca pe Eisenhower. Eisenhower n-avea curaj în politică. Uite ce le-a permis lui Joe McCarthy și senatorului Jenner să spună despre generalul Marshal. Nu avea tărie de caracter. Strălucea, însă, în logistică și în relațiile cu publi-cul și nu era prost de loc. Era cea mai bună speță de ofițer de garnizoană, simpatic, jucător de bridge, îi plăceau femeile și citea westernuri de Zane Grey. Dacă lumea dorea un guvern relaxat, dacă se refăcuse suficient după Depresiune și dorea acum un răgaz fără război și se simțea destul de puternică pentru a se descurca fără New Deal-eri și destul de prosperă pentru a fi recunoscătoare, va vota pentru Ike, genul de prinț care poate fi comandat după un catalog Sears Roebuck. Poate că s-a săturat de mari personalități ca FDR și de oameni energici ca Truman. Nu vroia însă să subesti-meze America. S-ar putea ca Stevenson să reușească. Atunci vom vedea unde va ajunge arta într-o societate liberală și dacă este compatibilă cu progresul social. Între timp, pentru că îl menționase pe Roosevelt, Humboldt a insinuat că FDR a avut poate ceva de-a face cu moartea lui Bronson Cutting. Avionul senatorului Cutting se prăbușise atunci cînd el venea din statul său după o renumărare a voturilor. Cum s-a întîmplat? Poate că era implicat J. Edgar Hoover. Hoover își păstra puterea făcînd treburile murdare ale președinților. Amintește-ți cum a încercat să-i facă rău lui Burton K. Wheeler din Montana. De la asta, Humboldt a ajuns la viața erotică a lui Roosevelt. Apoi, de la Roose-velt și J. Edgar Hoover, la Sejanus și la originile poliției secrete în Imperiul Roman. După aceea s-a întors la Ike și la viața în timp de pace a militarilor de profesie în anii '30. Obiceiurile militarilor în materie de băutură. Churchill și sticluta. Aranjamentele confidențiale pentru a-i feri pe cei mari de scandal. Măsurile de securitate în bordelu-rile masculine din New York. Alcoolism și homosexualitate. Viața conjugală și domest-ică a pederastilor. Proust și Charlus. Inversiunea în armata germană înainte de 1914. Noaptea tîrziu, Humboldt citea Istorie militară și memorii de război. Îi cunoaștea pe Wheeler-Bennett, Chester Wilmot, Liddell Hart, pe generali lui Hitler. Îi cunoștea de asemenea pe Walter Winchell și pe Earl Wilson și Leonard Lyons și Red Smith și tre-cea cu ușurință de la gazetele-revolver la generalul Rommel și de la Rommel la John

Donne și la T.S. Elliot. Despre Elliot părea a ști lucruri stranii pe care nimeni nu le mai auzise. Era dolidora de birfeli și de halucinații, ca și de teorie literară. Da, deformarea este inerentă întregii poezii. Dar care dintre ele vine mai întâi? Și toate astea se revărsau peste mine, în parte privilegiu, în parte chin, cu exemple din clasici și cu citate din Einstein și din Zsa Zsa Gabor, cu referiri la socialismul polonez și la tactica fotbalistului George Halas și la motivele secrete ale lui Arnold Toynbee și (cumva) la negoșul cu mașini uzate. Băieți bogați, băieți săraci, băieți evrei, băieți neevrei, coriste, prostituție și religie, averi vechi, averi noi, cluburi pentru gentlemen, Back Bay, Newport, Washington Square, Henry Adams, Henry James, Henry Ford, Sfântul Ioan Botezătorul, Dante, Ezra Pound, Dostoievski, Marilyn Monroe și Joe DiMaggio, Gertrude Stein și Alice, Freud și Ferenczi. Apropo de Ferenczi făcea întotdeauna aceeași observație: nimic nu poate fi mai departe de instinct decât rațiunea și, ca atare, potrivit lui Ferenczi, rațiunea este și culmea nebuniei. Dovadă, cât de nebun a ajuns Newton! La acest punct, Humboldt vorbea de obicei despre Antonin Artaud. Artaud, dramaturgul, a invitat la o conferință pe cei mai străluciți intelectuali ai Parisului. Când s-au adunat n-a fost nici o conferință — Artaud a ieșit pe scenă și a răcnit la ei ca o fiară sălbatică.

— A deschis gura și a răcnit, spunea Humboldt. Răcnete turbate. În timp ce acei intelectuali parizieni priveau înspăimîntați. Pentru ei era un spectacol delicios. De ce? Pentru că Artaud, ca artist, era un preot renegat. Preoții renegați se specializează în a huli. Hulirea se adresează unei comunități de credincioși. Despre ce fel de credință era vorba? În cazul acesta, credință exclusiv în intelect, pe care Ferenczi îl acuza acum de nebunie. Dar ce înseamnă asta într-un sens mai larg? Înseamnă că numai intelectualii artei pot fi interesați de o artă care celebrează primatul ideilor. Artiștii trebuie să capteze interesul intelectualilor, această nouă clasă. Iată de ce situația culturii și istoria culturii au devenit obiectul artei. Iată de ce un rafinat auditoriu francez ascultă cu respect răcnetele lui Artaud. Pentru ei, singurul țel al artei este să sugereze și să inspire idei și discurs. Oamenii instruiți din țările moderne sînt o gloată gînditoare ajunsă la stadiul pe care Marx îl numește al acumulării primitive. Ocupația lor este să reducă orice capodoperă la discurs. Răcnetul lui Artaud este ceva intelectual. Este, în primul rînd, un atac la adresa „religiei artei” specifică secolului 19, pe care religia discursului dorește s-o înlocuiască...

— Poți să-ți dai și singur seama, Charlie, mi-a spus Humboldt după multe altele asemenea, ce important este pentru administrația Stevenson să aibă un consilier cultural ca mine, care înțeleg acest proces la scară mondială. Oarecum.

Deasupra noastră, Kathleen se pregărea de culcare. Plafonul nostru era podeaua ei. Scîndurile fiind goale, se auzea fiecare mișcare. O cam invidiam. Tremuram acum de frig și mi-ar fi plăcut să mă bag și eu sub pătură. Dar Humboldt îmi atrăgea atenția că sîntem la numai 15 minute depărtare de Trenton și la două ore distanță de Washington cu trenul. Ar putea merge drept la țintă. Era convins că Stevenson intrase deja în legătură cu el și că era aranjată o întîlnire. Humboldt mi-a cerut să-l ajut să-și pregătească notițe pentru convorbire și pînă la trel dimineața am discutat despre asta. După aceea m-am dus în camera mea și l-am lăsat pe Humboldt turnîndu-și o ultimă ceașcă de gin.

A doua zi o ținea la fel. Am amețit de atîta analiză subtilă și de atîta istorie mondială aruncată în capul meu la micul dejun. Nu dormise deloc.

Ca să se calmeze s-a dus să alerge. Ghetele lui murdare bocăneau pe prundiș. Cu brațele strînse lîngă piept, printr-un praf care îi ajungea pînă la briu, cobora drumul. Părea să se cufunde în el pe sub oțetarii și stejarii pitici, între taluzurile de pămînt acoperite cu mohor, mărăcinii, laptele cucului, și păpădie. Când s-a întors avea scal prinși pe pantaloni. Și pentru alergări avea un text. Pe vremea cînd era secretarul

lui Sir Wm. Temple, Jonathan Swift alerga zilnic câteva mile pentru a se descărca. Ginduri prea adinci, sentimente prea puternice, obscure nevoi de a te exprima? Poți s-o iei puțin la fugă. În felul acesta scoți și ginul din tine.

M-a luat să facem o plimbare și pisicile ne-au însoțit printre frunzele moarte și prin hățiș. Se exersau în a se năpusti. Atacau funigeei. Cu cozile lor de grenadieri săreau să-și ascută ghearele de copaci. Humboldt ținea extrem de mult la ele. Aerul dimineații era îmbibat de ceva foarte plăcut. Humboldt a intrat în casă și s-a bărbierit și după aceea am plecat cu inevitabilul Buick la Princeton.

Slujba mea era aranjată. Ne-am întâlnit cu Sewell pentru a prîzni împreună — era un bărbat scofilcit — îndărătnic, bețiv, subtil bombănit. În restaurantul francez dorea să pâlăvrăgească cu Humboldt despre New York și Cambridge. Sewell, cel mai cosmopolit dintre cosmopoliți (după propria lui părere) nu fusese niciodată înainte în străinătate. Nici Humboldt nu cunoștea Europa.

— Dacă vrei să te duci, am putea aranja asta, bătrîne, i-a spus Sewell.

— Nu mă simt încă gata, i-a răspuns Humboldt.

Se temea să nu fie răpit de foști naziști sau de agenți străini. În timp ce mă conducea pe jos spre gară, Humboldt mi-a spus:

— Ți-am zis eu că e o simplă formalitate întrevederea asta. Ne cunoaștem de ani de zile și am scris unul despre celălalt, Sewell și cu mine. Mă întreb doar de ce vrea Damascul să audă despre Henry James. Ei, Charlie, ar trebui să fie un sezon vesel pentru noi. Și știu că, dacă voi fi nevoit să plec la Washington, pot conta pe tine să te ocupi de lucrurile de aici.

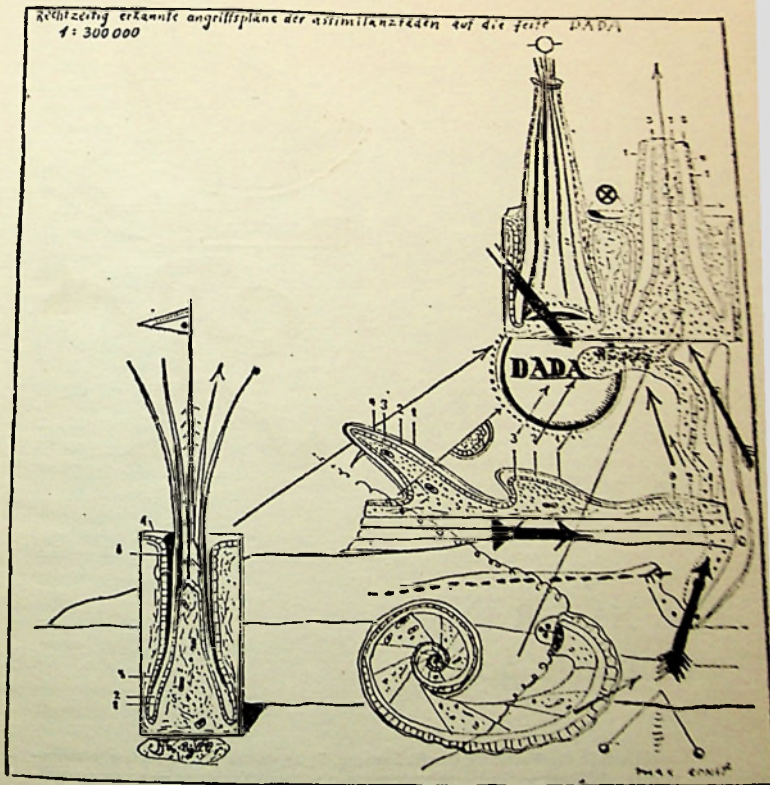
— Damascl! Printre toți arabii aceia, el o să fie Șeicul Apatiei.

Palidul Humboldt rîse cu rîsul lui aproape mut. Pe vremea aceea eram abia ucenic și puțin cam cabotin și Sewell mă tratase ca atare. Văzuse, presupun, un tînăr slab de caracter, destul de frumușel dar molatec, cu ochi mari care păreau adormiți, o idee prea gras și (se citea în ochii lui) prea puțin dispus să se entuziasmeze pentru ceea ce făceau alții. M-a durut că nu m-a apreciat. Dar vexațiunile de acest gen îmi insuflau și energie. Și dacă am devenit mai tîrziu un atît de formidabil maldăr de titluri de încredere, a fost pentru că am știut să trag foloase de pe urma unor asemenea afronturi. Mă răzbunam făcînd progrese. Așa că îi datoram destul de mult lui Sewell și a fost ingrat din partea mea, ca, după ani de zile, cînd am citit în ziarul din Chicago că a murit, să spun, în timp ce îmi sorbeam whisky-ul, ceea ce spun cîteodată în asemenea împrejurări: moartea e bună pentru unii oameni. Mi-am amintit atunci bancul pe care îl făcusem la adresa lui pe cînd mergeam cu Humboldt spre gara din Princeton. Oamenii mor și lucrurile usturătoare pe care le-am spus despre el se întoc în zbor ca să se lipească de mine. Ce era cu apatia aceea? Paul din Tarsus s-a trezit pe drumul Damascului, dar Sewell din Princeton va dormi încă și mai adînc acolo. Țasta era înțelesul răutăcios. Mărturisesc că acum regret. Și mai trebuie să adaug, în legătură cu acea întrevedere, că a fost o greșală s-o las pe Demmie Vonghel să mă trimită îmbrăcat în gri fer, cu cămașă cu guler răsfrînt, cu cravată maro tricotată și cu pantofi maro de piele fină, un princetonian à la minut.

Oricum, la puțină vreme după ce citisem necrologul lui Sewell în *The Chicago Daily News*, rezemat la patru după amlaza de tejgheaua bucătăriei cu un pahar de whisky și o felie de scrumbie marinată, Humboldt, care murise de cinci sau șase ani, a reîntrat în viața mea. Venea dinspre stînga. Nu pot să spun exact cînd s-a întîmplat. Pe atunci eram din ce în ce mai puțin atent la timp, semn al preocupării mele crescînde pentru probleme mai importante.

În românește de FELICIA ANTIP

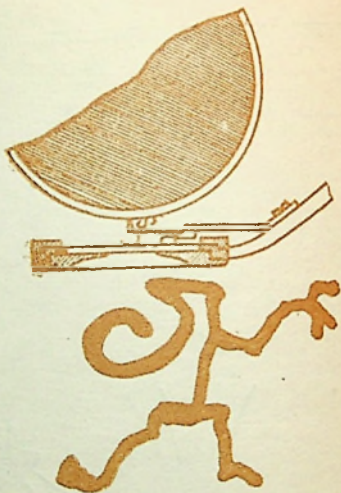
Rechtzeitig erkannte angriffspläne der assimilationisten auf die feste DADA
1: 300 000



MAX ERNST

«Cred în înnoire cum cred în viață»

MIHAI NADIN



MAX ERNST

un interviu postum

Îi scrisesem în două rînduri, dar fără succes. Sigur, cartea la care scriam, o monografie ce îi era dedicată — și pe care am propus-o editurii Meridiene — nu avea neapărată nevoie de răspunsurile sale. Dorisem totuși să mă verific, cel puțin în ce privește cronologia, dacă nu și în privința ipotezelor în planul interpretării estetice a ciclurilor, sau — mai mult și mai greu — a întregului operei sale.

— Sînteți Max Ernst?

Întrebarea a luat-o cumva înaintea deciziei de a mă folosi de excepționalul prilej de a mă afla, alci la «Musée du Jeu de Paume», față în față cu artistul. Curios, parcă pre-simțisem înțîlnirea, și mă pregătisem cu o frumoasă recomandare din partea directorului galeriei Maeght de pe Bulevardul Haussman (unde îl cunoscusem, norocoasă zi, pe

Saul Steinberg, prezent acolo cu o originală expoziție de pictură). Restul a decurs neașteptat: Max Ernst a citit recomandarea („Dar nu era nevoie!“), și-a amintit (sau cel puțin așa a vut să dea impresia) că cineva din România („Cred că știi că tatăl lui Baargeld era de acolo“) îi solicitase niște date („Nu pot răspunde tuturor; mai trebuie să și lucrezi!“) și a încheiat simplu: „Rămîne stabilit pentru ora cinci!“ iar mie mi-a fost teamă că am ratat ocazia unei atît de mult dorite convorbiri, teamă pe care, la revederea noastră, i-am mărturisit-o provocîndu-i risul.

— Chiar cînd mai făceam farse, m-am ținut întotdeauna de cuvînt. Așa am fost crescut. Nu de către împărat, ci de către tata. E poate singurul lucru nemînesc care mi-a rămas imprimat în comportament.

Discuția s-a prelungit vreme de peste două ore. Nu am folosit întrebările pregătite, dar n-am nici un regret, chiar dacă anumite date ar fi fost, cu acel prilej, în sîrșit verificate. Imediat după convorbire (la capătul căreia dobîndisem un „Max Ernst“ al meu) am înscris în obișnuitul caiet de călătorie, sinteza discuției. Ea a fost intenționată ca o parte componentă a monografiei — și am fost autorizat de artist să o folosesc în acest fel. Cum publicarea cărții este o chestiune de timp, am socotit că acum, după moartea lui Max Ernst, produsă în preziua aniversării a 85 de ani de viață, se justifică omagiul unei pioase aducerii amînte a acestui atît de impresionant artist, tocmai prin intermediul gîndurilor pe care am avut bucuria să ni le împărtășească.

— Cred în înnoire, cum cred în viață. Și dacă am avut un vis secret, acela a fost însufleșirea tablourilor mele. Am fost fericit în ziua în care am descoperit cum se poate da viață unui cuvînt. Cine întîlnește astăzi termenul, între timp intrat în dicționare, de phalustrade, zice pur și simplu că e primul exemplu de colaj verbal. (Aragon era de altă părere.) Dar eu, ca producător al său, vă spun că nu e primul — în fond, limba pe care o vorbim este alcătuită din atîtea colaje! — și că alchimia lui, cum denumeam, ușor emfatic, regula de realizare (autostrade plus balustrade plus...), nu este altceva decît expresia idealului de a însufleși cuvîntul. La Lewis Carroll, la minunatul Lewis Carroll, procedeul devine un mijloc de a inventa cea mai pură și adevărată lume dintre toate.

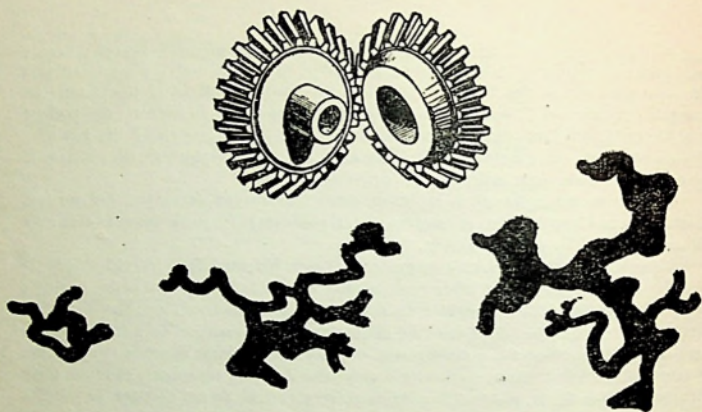
— Colajul de imagini, cel puțin așa cum ați povestit că s-a născut el, la acel An Nou al lui 1919 din Catalogul de material didactic, nu pare a exprima aceeași filosofie.

— Mașinile, de ieri și de astăzi, parcă ne secătuiesc pe noi de mișcare. Automobilul ne duce, avionul ne poartă, la fel vaporul... Chiar și telefonul face același lucru. Adică ne face mai statici. Mai inerți. Cînd am decupat din catalogul acela, eu am imprimat mișcarea gîndurilor mele unor imagini care, luate în sine, nu aveau o valoare expresivă. Mașinile nu sînt creația mea...

— Dar „petite machine construites par minimax dadamax en personne?“

— ... mașinile nu sînt creația mea. Doar însufleșirea lor, într-un plan independent de scopul ce-l îndeplinesc, este partea mea de merit. Colajul nu este altceva decît însufleșire prin punere în context. Mașina construită de „minimax dadamax en personne“ este un colaj.

— Mulți acceptă ca moment de descoperire a colajului nu 1919, și deci Max Ernst ci 1911 și Braque („Le Portugals“) sau 1912 și Picasso („Nature morte au comptoir“), sau chiar înainte, Watteau de pildă („L'Enseigne de Gersaint“). Alții disting între colaj și citat, între colaj și papier collé, între colaj și fotomontaj.



— Articolul dimitale din *Revue d'Esthétique* (i-l înmînasem în cursul întîlnirii de dimineață, dar nu credeam că-l va citi atît de curînd — n.a.) m-a avertizat că vom ajunge și aici. Știu ce vrei să întrebi, dar nu știu să răspund. Eu nu cred că o inscripție citată într-un tablou este totuna cu colajul. Pentru că nu devine un element de structurare a imaginii, nu o însufleștește, ci doar o raportează, decorativ, la un univers exterior. Fotomontajul, pe care lumea l-a descoperit după apariția filmului, sincronizează evenimente petrecute în timpi diferiți. Dar asta este altceva. Deși foarte important.

— Ce sens are atribuirea de calități antropomorfe mașinilor dumneavoastră atît în colaje cît și în picturi, în sculptură chiar?

— Antropomorfizarea mașinilor nu e altceva — îmi pare că am și scris asta undeva — decît un mod de reflectare a omului absorbit de mecanica monstruoasă pe care el însuși a conceput-o. Oricît de bine mă servesc de o mașină, îmi este teamă de ea. Știu că a fost făcută de semenii mei, dar nici asta nu mă liniștește. Ei îmi sînt, prin mașina lor, de mare folos, dar foarte străini.

— Sînteți autorul a numeroase tehnici care au schimbat forma și condiția artei plastice de astăzi. Încerc să desprind ce relație există, și dacă în definitiv există?!, între tehnică și filosofia lucrării.

— Nu știu. Probabil că aceeași ca între pasăre și zbor. Sau între fulger și tunet.

— Am deschis discuția pentru că ați explicat colajul ca pe o tehnică a expresiei înstrăinării.

— Da? Se poate. Eu cred în artă ca tehné. Știu că povestind cum mi-a venit în minte să folosesc ceea ce mai tîrziu s-a numit frottage, am prilejuit asocierea dintre operație ca atare și expresia subconștientului. Probabil pentru că am evocat tăblile, patul copilăriei mele. Am citit ce s-a scris despre asta. Mă tem însă că orice aș fi făcut

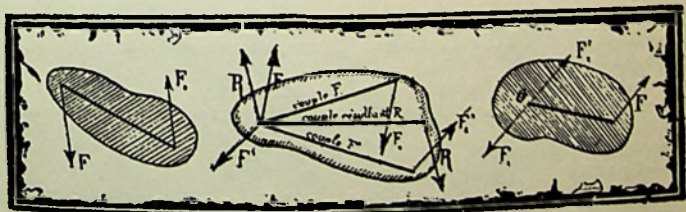
de pildă dacă aş fi inventat clar-obscurul, tot la subconştient am fi ajuns. Dar asta nu pentru că eu sînt un freudian! (deşi l-am cunoscut şi apreciat pe Freud). Constituţia mea este de acest fel. Lucidităţii, care nu m-a părăsit niciodată, îi corespunde o lume subterană foarte mobilă. Reversul ei. Contrariul ei. Resping arta care nu se supune logicii. Cred că examenul unui tablou este examenul rigorii sale.

— S-a spus însă că provocaţi deruta logică pentru a permite seducţia bizarului.

— La nivelul conţinutului fiecărui tablou. Dar forma este, sau aşa cred eu că trebuie să fie, ireproşabilă sub raport logic. Frunzele sînt astfel alcătuite.

— Ştiu, şi mineralele la fel. Asta se vede din lucrările dumneavoastră, deşi nu le-am privit niciodată ca pe un manifest al logicii.

— Nu numai frunzele şi animalele, ci şi noi înşine. Cît timp sîntem normali. Tineri. În putere. Bizarul formei face din artă o expresie exotică. Şi o apropiere de prost gust. Ceea ce deosebeşte pe un autor de kitschuri ordinare de un artist este ştiinţa, nu arta.



Nu te mira. Eu am văzut zeci și sute de imitații Max Ernst, am și cumpărat unele, sînt foarte instructive, și acum știu de ce eu, și nu imitatorul meu, am dreptul la o expoziție, a un catalog... la monografia...

— Credeți că impostorii sînt atît de greu de descoperit încît li se dedică monografia prin accident?

— Artiștii sînt greu de descoperit pentru a li se dedica monografia. Dar tot ei sînt de vină că granița ce desparte arta de impostură a devenit atît de imprecisă.

— Vi s-a reproșat, și chiar și la expoziția aceasta, caracterul cam literar al picturii...

— Mi s-a reproșat că m-am născut în Germania. Apoi că n-am mai vrut să stau acolo. Că am plecat la prietenii mei. Că am folosit acte false. Că n-am vrut să trăiesc în lagăr. Că am plecat în America. Că am avut un radio. Că am fost căsătorit. Că n-am rămas acolo. Că pictez... Și mi s-au ars tablourile. Deci că trăiesc. Caracterul literar? Iartă-mă, dar asta e o bagatelă pe lîngă toate celelalte. Înțeleg că ceea ce intrigă este titlul tablourilor. De altfel, nu știu prea bine ce înseamnă literar sau nu în pictură.

— Dar ați scris și literatură...

— Am pictat literatură. Dar asta nu mă ajută să înțeleg ce se înțelege prin literar și de ce mi se reproșează. Anecdoticul? Și două linii colorate sînt o poveste. Un roman. Dacă vrei, și dacă poți, să le citești astfel. O poveste de dragoste este abstractă. Pentru cine nu o înțelege sau nu o poate trăi. Ai citit explicațiile date, de un bun prieten de fapt, la „Celebes”? Pentru mine, tabloul acesta a devenit literatură, ca și cum nu eu l-aș fi pictat. Eluard, care l-a cumpărat de la mine, a spus că a scris poezii privindu-l. Se spune că e prima pictură suprarrealistă. Se amintește de tribul KonKombwa din Sudan și depozitele lor de porumb făcute din pămînt ars. De versurile prostești cu elefantul din Celebes (Der Elefant von Celebes/Hat hinten etwas gelebes), de opoziția dintre mașină (copil al intelectului) și creație (femeia decapitată). Și cîte altele. Dar astea toate nu sînt literatura mea. Nu se văd în tablou. El nu povestește, ci arată. Provoacă. Se arată.

— Ați ilustrat totuși literatură.

— Sau invers. Eluard credea că literatura a ilustrat desenele mele. Nu știu. Nimeni nu știe. Loplop...

— ...adică Max Ernst, *le supérieur des oiseaux*...

— Iarăși literatură?... Loplop m-a privit într-o zi din oglindă și n-am făcut decît să-l fotografiez.

— Oglindă interioară?

— Oglindă!

— Dar De Chirico? Sau Caspar Friedrich David? Ei nu v-au privit din oglindă!

— Ba da. Sigur, e și povestea aceea cu excursia noastră în munți, popasul cu Baargeld la München, revista... Dar eu cînd am privit la „Valori plastici”, sincer să flu, nu l-am văzut pe Chirico, ci am aflat că Arp se găsește la Zürich. Imaginile din Chirico s-au așezat pe oglindă. Apoi au venit altele. S-au amestecat. Așa a venit și Caspar Friedrich David, dar și Böcklin... Și pădurile din Brühl. Pe care le-am visat trăind în Arizona. Și în care m-am plimbat ca într-un poem. Ca într-o floare. Ca într-o nostalgie.

— Cine este Max Ernst?

— Prietenii și dușmanii lui.

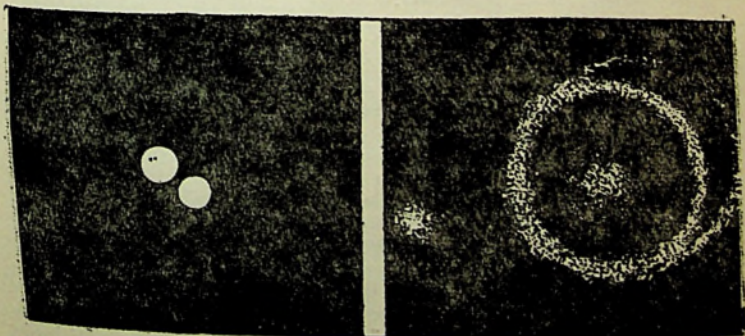
— Și totuși? Realitatea proteiformă a operei este înșelătoare.

— Sînt un pictor agasant, care a început foarte tîrziu să ia în serios ceea ce făcea care a ajuns tîrziu la glorie, care a avut foarte mulți prieteni, iubitor de poezie, mai puțin interesat de rezultat decît de căutare, mai celebru decît simt că pot să fiu, dar mai puțin fericit decît ni se cade ca ființe omenești să sperăm.

— Și ce crede Max Ernst că este pictura?

— Loplop și mica fistulă lacrimală („La petite fistule lacrymale qui dit tic-tac”), și Celebes, și Ubu și „La Femme 100 têtes” și mai ales tot ceea ce n-am pictat încă, dar știu că se poate picta. Îmi place ordinea lucrurilor, dar și mai mult adevărul poetic, cel care o tulbură. Și îi dă sens uman.

Purtase atunci, în după amiaza aceea călduroasă de toamnă pariziană, un pulover deschis la gît, o cravată cu flori și părea foarte tînăr, în ciuda părului său alb și a privirii melancolice. Am promis că îi voi trimite monografia. Nu m-am putut ține de cuvînt. Ca de obicei, Max Ernst a fost grăbit.



Între paginile 56 și 62 desene de
MAX ERNST

VASILE NICOLSCU

Lăstunul a săgetat respirația unei violete...

[illegible]

VERSURI PE MERIDIANELE LUMII



TED HUGHES

KRA PE PLAJĂ

Auzind cum explodează prundișul văzîndu-l cum se împoașcă
pasărea Kra și-a mușcat limba.

Văzînd terciul cenușiu al mării, talazul ca un munte

Kra și-a simțit pielea zbîrcindu-se.

Simțînd pulberea rădăcinilor mării nîgînd neant pe creasta-i

degetele lui Kra s-au încleștat de pietrele ude.

Cînd duhoarea birlogului balenei și vîltoarea ultimei
rugăciuni a crabului

i-au sfredelit nările,

Kra a înțeles că e pe pămînt.

A priceput

ceva care-i scapă, ceva nesfîrșit de fluid

din urletul de căpeăun al mării, din zbuciumul ei.

El a știut că este ascultătorul nedorit,

cel nechemat să înțeleagă și s-ajute.

Cea mai măruntă cută din țeasta lui

era de-ajuns să-l facă să se-ntrebe despre mare :

ce-anume, oare, o face să sufere atît?

KRA ȘI PĂȘĂRILE

Cînd vulturul s-a avîntat în zorii cu fulgere de smaragd

cînd pasărea ploii și-a azvîrlit năvodul în amurgul mării

prin clinchetul paharelor de vin

cînd rîndunica a tăiat în zboru-i cîntecul unei femei

dintr-o peșteră

iar lăstunul a săgetat respirația unei violete,
 când cucuveaua a plutit eliberată de conștiința zilei de mâine
 iar vrabia și-a ciugulit din pene făgăduința zilei de ieri
 și bitlanul a trudit ferindu-se de strălucirea orbitoare a
 convertizorului Bessemer
 și cinteza și-a tras fermoarul lăsînd să se vadă pantalonășii
 de dantelă
 și ciocănitoarea a bătut darabana fără grija plantației de
 trandafiri
 iar naghișul a căzut uitînd de spălătoria mecanică
 în timp ce botgrosul s-a ascuns în bobocul florii de măr
 și sticletele a fugit în soare
 și cap-întortura închircindu-se s-a topit în lună
 și mierla a tras cu ochiul la picurul de rouă
 Kra s-a răscracărat nebunește și riciind în gunoaiele de pe plajă,
 s-a ghiftuit cu-o înghețată.

În românește de VASILE NICOLESCU



GEORGE STEINER

DUPĂ BABEL

Traducerea ca poesis

Înțelegerea în adâncime și totală a textului, descoperirea tuturor formelor de viață cuprinse în el și perceperea re-creatoare (*prise de conscience*)¹ este o acțiune a cărei realizare poate să fie precis intuită, dar aproape imposibil de parafrizat sau de sistematizat. Este vorba de ceea ce Coleridge, cu izbitoarea sa capacitate de comprehensiune, numea „instrumente speculative”. Este indispensabil să fii informat și veșnic doritor să afli istoria limbajului relevant, precum și energiile emoționale în perpetuă prefacere, care fac din sintaxă un mod de înregistrare a existenței sociale. Trebuie să fii stăpîn pe cadrul temporal și spațial al textului, să cunoști legăturile datorită cărora pînă și cea mai idiosincronică din expresiile poetice ale textului studiat este ancorată în limba înconjurătoare. Familiaritatea cu un autor, acea îndărătnică întîmitate care cere cunoașterea întregii sale opere (atît a celor mai bune lucrări, cît și a celor ratate, *Juvenilia* și *Opus posthumum*) — va înlesni înțelegerea textului în toate etapele. A-l citi pe Shakespeare și pe Hölderlin înseamnă — cuvintele trebuiesc luate *ad litteram* — a te pregăti să-i citești. Dar nici erudiția, nici sîrguința, nu pot înlocui intuiția, avîntul impulsiv spre centru. „A citi cu atenție, a gîndi corect, a nu omite nici un fel de element relevant, a-ți struni dorința de afirmare, sînt calități rar întîlnite”, remarcă A. E. Housmann. „Și cu toate acestea, unui traducător i se cere și mai mult: perceperea

* *After Babel: Aspects of language and translation*, Oxford University Press, 1975, New York and London.

¹ În limba franceză în text.

² Subtitlurile aparțin redacției.

faptului literar, intimitate congenială cu autorul, experiență dobândită prin studiu și un anumit har pe care să-l aibă din leagăn". Doctorul Johnson, în momentul cînd îl edita pe Shakespeare, mergea mai departe, cerînd o critică conjecturală, — formulă prin care înțelegea acel stadiu final de interacțiune între text și cititor, — datorită căreia se poate produce ameliorarea spuselor autorului, adăugînd de altfel că „a pretinde un asemenea lucru înseamnă a cere mai mult decît poate da un om".

Cînd are loc o asemenea interpretare în adîncime, cînd sensibilitatea își însușește obiectul, păstrînd totuși în cursul acestei însușiri viața autonomă a obiectului și obligînd-o să palpateze mai iute, procesul poate fi numit „repetare originală". Refacem în limitele conștiinței noastre secundare, formate la școala autorului și pentru moment înălțată mai presus de ea însăși, creația artistului. Parcurgem din nou drumul apariției unui poem, atît în calitatea celui care așternea semne pe hîrtie cît și a celui pornit pe o potecă al cărui capăt nu-l întrevădea. Capacitatea de a admira în cunoștință de cauză este un fel de mimesis : grație acestui lucru, un tablou sau un text literar redevine nou — deși evident, în acel sens secund și dependent atribuit de Platon conceptului de „imitație". Gradul de re-creație non-mediată variază, fiind mai evidentă în cazul interpretării partiturilor muzicale. Fiecare execuție este o nouă poezie, deoarece fiecare diferă de toate cele anterioare. Relația ontologică cu partitura și felul cum a fost în prealabil atacată de executanți, este în același timp reproductivă și inovatoare. În ce sens se poate spune despre muzica încă neinterpretată că există? Și în ce măsură putem verifica intenția compozitorului ascultînd interpretările succesive ale operei sale? Pictorul care restaurează un tablou apare în acest context ca făcînd parte dintr-o categorie opusă: de oricît tact ar da dovadă și oricît de profund ar fi sondajul efectuat, funcția sa este esențial conservatoare, avînd scopul de a opri în loc cursul, natural schimbător, al unei opere de artă, și de a menține ficțiunea unei autenticități unice și statice.

În ambele cazuri, metaforele generate de dragoste se ivesc de la sine. Există o fibră de feminitate în orice mare interpret, o supunere devenită activă prin intensitatea participării, față de prezența creatoare. Ca și Rimbaud, marii muzicieni și critici pot spune „je est un autre"¹. Așa cum vom vedea, două impulsuri se combină în procesul re-creator, desăvîrșita pătrundere a textului (*Einführung*) rezultînd atît dintr-un demers lingvistic cît și dintr-un proces emoțional.

Folosind instrumentele speculative, criticii, editorii, actorii și cititorii, se află în aceeași situație. Din necesități diferite și totuși vădit înrudite, limba scrisă continuă să trăiască. Așa cum spunea Ezra Pound „ei sînt cei care au grijă ca literatura să se integreze în categoria ultimelor știri și să rămînă în această categorie". Funcția actorului apare deosebit de grafică. De fiecare dată cînd se pune în scenă *Cymbeline* — monologul lui Posthumus devine obiectul unei re-editări complexe. Actorul poate alege și, ca atare, poate pronunța cuvintele din Folio² așa cum se crede că au fost spuse pe vremea reginei Elisabeta. Poate adopta un ton neutru, deși de fapt acest ton se înscrisese pe registrul solemn, colorat de acel vibrato specific secolului al XIX-lea (echivalentul cârților legate în piele de vișel ce se distribuiau ca premiu în epoca Victoriană). Actorul poate redistribui pauzele și lua un ton mai sus pentru a pronunța anumite vocale în vederea modernizării textului. Alegerea costumului, care revine regizorului, este de fapt o acțiune de critică concretă: Un Posthumus în togă romană reprezintă o corectare a anacronismelor curente în epoca Elizabethană sau a contemporaneității simbolice implicite, de fapt o convenție a cărei semnificație nu putem fi siguri că o

¹ În limba franceză în text.

² Prima ediție a operei shakespeareiene, apărută în 1623.

înțelegem pe de-a-ntregul. Un costum din timpul regelui Iacob subliniază faptul că piesa *Cymbeline* face parte dintr-un anumit corpus și că nimeni nu poate ignora că a fost scrisă de Shakespeare. Reprezentația în costume moderne pledează în favoarea elementelor „etern relevante”. Oricare ar fi ciudățeniile limbii folosite de Posthumus, invectivele sale trebuie să potențate „acum și aici”.

Traducere și istorie

Ori de câte ori citim sau ascultăm o frază scrisă sau spusă în trecut, fie că este extrasă din Levitic sau din ultimul „best-seller”, traducem. Cititorul, actorul, editorul sînt traducători de limbi smulse din timp. Modelul schematic al traducerii este acela în care un mesaj din limba sursă trece în limba receptorului, datorită unui proces transformasional. Bariera este constituită de faptul evident că o limbă diferă de o alta, că un transfer interpretativ, deși descris uneori în mod eronat drept decodare și codificare, trebuie să aibă loc în asemenea fel încît mesajul să parvină receptorului. Același model, și acest lucru a fost rar subliniat, este operativ în cadrul aceleiași limbi. În acest caz, bariera și distanța dintre sursă și destinatar este constituită de timp. Mijloacele folosite în ambele operații sînt corelate: atît traducătorul extern cît și cel intern recurg la lexicoane, la gramatici istorice, la glosare privind anumite perioade profesii, medii sociale, dicționare de argou, manuale de terminologie tehnică. În toate aceste cazuri, mijloacele de înțelegere formează un conglomerat de cunoștințe, de familiaritate cu autorul și de intuiție re-creatoare. De asemenea, în ambele cazuri, așa cum vom vedea, există anumite zone limitrofe întunecate, unde traducerea riscă să eșueze. Orice traducător bilingv cunoaște fenomenul denumit „false friends” (falși prieteni) — omonime ca fr. „*habit*”¹ și engl. „*habit*” care, coincid foarte rar ca sens, — și s-a izbit de aceleași cuvinte înrudite dar intraductibile de tipul engl. „home” și germ. „Heim”². Traducătorul intern trebuie să facă față unor acte de trădare mai subtile. Cuvintele sînt arareori însoțite de semne exterioare care să indice o modificare de sens, revelîndu-și istoria numai în anumite contexte bine definite. Atunci cînd un fragment aparține unei epoci istorice îndepărtate, de exemplu un fragment din Chaucer, problema traducerii interne tinde să devină un proces bilingv: ascuțim vîzul și auzul pentru a face față problemelor puse de descifrare. Cu cît limba pare mai standardizată, cu atît mai greu de sesizat sînt indicii de vechime de limbă. Citim ca și cum timpul s-ar fi oprit în loc. Astfel o mare parte din piesele de teatru se joacă azi, precum și a literaturii în general, au la bază „traduceri neglijente”. Mesajul este diluat și deformat. Dar același lucru se întîmplă adesea în transferul între două limbi.

Procesul traducerii diacronice în cadrul limbii materne este atît de constant și de înconștient, încît rareori ne oprim pentru a ne da seama de dificultățile formale inerente sau de rolul hotărîtor pe care-l joacă în însăși existența civilizației. În marea majoritate a cazurilor, trecutul, așa cum îl percepem, este un construct verbal. Istoria este un act de vorbire, o folosire selectivă a timpului trecut. Pînă și acele urme importante din trecut, reprezentate de clădiri și de așezări istorice, trebuie să fie „citite”, cu alte cuvinte localizate într-un context verbal care le determină și le situează, pentru a deveni efectiv prezente. Ce realitate concretă posedă istoria în afara limbii? Poate ea exista, dacă ne pierdem încrederea în facultatea de a interpreta faptele lingvistice esențiale? Tăcerea nu are istorie. Acolo unde viermii, incendiiile sau împilarea șterg

¹ Fr. haină, engl. obicei.

² Cămin.

mărturiile, conștiința existenței trecute prezintă goluri. Nu posedăm o istorie completă, o istorie care să poată fi definită ca obiectiv reală, întrucât niciuna nu conține suma exactă a vieții trecute. A-ți reaminti totul te duce la nebunie. Reminiscențele noastre, atît cele de ordin cultural, cît și cele personale, presupun anumite convenții de accentuare, de prescurtare și de omisiune. Peisajul constituit de timpul trecut, structurarea semantică a amintirii este stilizată și codificată în mod diferit de diverse culturi. Un tablou chinezesc unde apar cîteva personaje într-o grădină nu se aseamănă cu o pînză de Poussin. Constructe succesive ale trecutului se inscriu pe o mare spirală cu cronologii imaginare, dispuse în jurul axului neutru reprezentat de timpul biologic real. Evul Mediu, așa cum l-a simțit Walter Scott, era altul decît cel al pre-rafaeliților. Paradigma Romei în timpul lui August era, ca și cea a lui Ben Johnson, o ficțiune activă, o lectură a vieții. Dar cele două modele sînt foarte diferite. De la Marsilio Ficino la Freud, imaginea Greciei, icoana verbală rezultată din traduceri succesive ale literaturii, istoriei și filosofiei grecești, a orientat anumite impulsuri ale sensibilității occidentale. Fiecare lectură, fiecare traducere diferă de cele precedente, fiind efectuată dintr-un alt unghi. Platonismul Renașterii nu este cel al lui Shelley, regele Oedip al lui Hölderlin nu este omul obișnuit al lui Freud și nici șamanul șchiop, înfățișat de Lévi-Strauss.

Timpul viitor

De îndată ce s-ar închide ușa în fața viitorului, toate percepțiile și toate cunoștințele noastre devin inerte.

Nu am avea nici istorii individuale, nici istorii sociale, așa cum le cunoaștem, fără aceste mereu reînnoite salturi ale vieții, implicite în propozițiile scrise la timpul viitor. Ele făuresc ceea ce Ibsen numea „Minciuna vieții”, dinamismul complex alcătuit din proiectări, voință, iluzionări consolatoare, în jurul căruia se axează psihicul nostru și, probabil, perpetuarea biologică a speciei. Pot exista stări paroxistice de disperare atît în viața individuală cît și în cea a comunității, apeluri ale neantului și a marii odihne care-l obseda pe Freud în perioada cînd a scris *Dincolo de principiul plăcerii*. Sinuciderea ca și hotărîrea de extincție în masă, fie prin sacrificii violente, fie prin refuzul de a procrea, sînt atitudini recurente. Dar aceste tentații nihiliste sînt intermitente și, conform datelor statistice, rare. Construcția lingvistică înlăuntrul căreia viețuim, convențiile ce implică viitorul sînt atît de adînc săpate în sintaxa pe care o folosim, încît dau naștere unei constante și, uneori, involuntare elasticități. Oricît de adînc ne-am scufunda, idiomul speranței ne revine în minte și ne aduce la suprafață. Dacă nu s-ar întîmpla așa, dacă sistemul nostru temporal ar fi mai fragil, mai esoteric și mai suspect din punct de vedere filosofic, nu am putea îndura anumite situații. Datorită unor obișnuințe colective de a articula viitorul, individul ultă literalmente și „trece cu vederea” faptul că propria sa dispariție este certă și absolută. Datorită utilizării sistemului verbal, individul depășește propria sa condiție, identificîndu-se, oricît de abstract ar fi modul în care ar face-o, cu supraviețuirea speciei.

Psiho-sociologi ca Robert Lifton în studiul său din 1968, *Îmortalitatea Revoluționară*, și filozofi ca Adorno și Ernst Bloch s-au ocupat cu investigarea implicațiilor colective și istorice ale viitorului. Capacitatea speciei umane de a reveni la normal după catastrofe circumscrise în spațiu sau de foarte mari proporții, hotărîrea de „a continua istoria”, stîind că mare parte din ea a fost constituită din zădărnice și teroare, pare să-și albă originea în acei centri ai conștiinței care „imaginează înainte” extrapolînd și, în același timp, modificînd modelul. Este aproape sigur că perpetuarea speciilor animale se produce în matricea unui prezent constant. Ca și înmulțirea organismelor

moleculare, nașterea și hrănirea puilor nu impune un concept de viitor. Fluxul speranțelor omenești, sau, așa cum l-a numit Bloch, „das Prinzip Hoffnung“ (*Principiul speranței*) se referă la acele reflexe probabilistice, parțial utopice, de care dispune fiecare individ în clipa când își manifestă nădejdea, dorința și chiar frica. Înaintăm în șurcavoii alunecoși ai enunțurilor, în care includem sintagma „mîine diminează” sau cuvîntul „mileniu”. Numai fiindcă dispunem de o gramatică relevantă, o gramatică care articulează percepția evoluției și care, la rîndul ei, trebuie să fi fost generată de evoluție, putem înțelege sensul frazei în care Nietzsche definea omul ca „un animal ce nu este încă determinat și nici încă deplin situat” (*ein noch nicht festgestelltes Tier*)... Limbile pe care le vorbim structurează timpul, fiind la rîndul lor structurate de timp, de sintaxa trecutului, prezentului și viitorului. În iad, cu alte cuvinte într-o gramatică fără timpul viitor, „auzim efectiv cum verbele omoară timpul” pentru a cita cuvintele lui Mandelstam.

Personajul — o structură semantică

Analiza gramaticală aprofundată este necesară și dă rezultate importante. Dar lexicul și sintaxa sînt numai instrumente. Principala sarcină a „citorului total” este aceea de a stabili, în măsura în care este capabil, deplina calitate intențională a monologului lui Posthumus, mai întîi în cadrul piesei, apoi în ceea ce în mod obișnuit se numește: convențiile shakespeareane și elizabethane. Demersul cel mai greu este de a-l încadra în contextul mai larg al limbajului curent la începutul secolului al XVIII-lea. Acest demers constituie nucleul întregului proces interpretativ. Încercînd să lea. Această concepție constituie nucleul întregului proces interpretativ. Încercînd să percepem ceea ce Posthumus vrea să spună și atitudinea lui față de ceea ce a vrut să spună, căutăm să determinăm „evaluările” sau „valorile tonale” relevante. Folosesc acești termeni din lipsa unui determinant mai riguros al contextului operativ total.

Oare Posthumus vrea într-adevăr să spună ceea ce spune (expresia colocvială este purtătoare de supoziții lingvistice și psihologice)? Crede oare ceea ce spune și este măsură? Cînd și cît să-l credem? Într-o anumită măsură răspunsurile la aceste întrebări sînt cuprinse în „lectura” pe care o facem descifrînd caracterul lui Posthumus. Dar caracterul este o construcție semantică, un agregat de indici verbali și gestuali. Posthumus se înfurie repede și cade ușor pradă disperării. Poate că trebuie să detectăm în retorica lui o tendință spre exces, spre exagerare în raport cu realitatea. Ce pondere are tirada lui în cadrul unei puneri în scenă? Granville Barker presupunea că monologul este rostit în culise și că numai ulterior Posthumus apare în scenă. Iachimo și Philario nu se află departe și îl pot auzi. În acest caz e vorba numai de un solilochiu parțial, de un discurs din care cel puțin o parte este destinată să fie comunicată cuiva, în speță lui Iachimo. Oare acest lucru este suficient pentru a justifica concizia gramaticală, aparenta ambiguitate a punctului nodal aflat la mijlocul dialogului? Sau Posthumus se află efectiv singur și vorbește numai pentru sine, utilizînd convenția prin care spusele lui sînt auzite de publicul din sală?

Fond apercceptiv și lectură totală

... Determinarea valorilor tonale ale întregului eveniment semantic produs de cuvintele lui Posthumus, încercarea de a percepe întreaga zonă de acțiune a acestor cuvinte, atît asupra locutorului cît și asupra celorlalte personaje din piesă, și chiar asupra publicului din sală, se desfășoară în cercuri concentrice și din ce în ce mai mari. De la Posthumus, așa cum apare la sfîrșitul actului II, vom trece la piesa *Cymbeline*, considerată ca un întreg, și apoi la corpusul alcătuit de dramaturgia shakespeareană

și, ulterior, la contextul referențial, cultural și literar de care a fost alimentată. Dar dincolo de aceste domenii, prin definiție vaste și complexe, se întinde o altă arie datătoare de informații, zona sensibilității. În anumite privințe, aceasta este cea mai importantă și cea mai puțin explorată. Cunoaștem puține lucruri despre istoria internă, despre modalitățile în care se produc schimbările de conștiință în cadrul unei civilizații. Cum oare folosesc limbajul diferite culturi sau diferite epoci istorice, cum stabilesc convențiile sau stipulează relațiile posibile și multilaterale între cuvânt și obiect, între sensul atestat și cel realizat într-o anumită performanță? Care era semantica unui discurs în epoca elizabetană și ce dovezi putem aduce în favoarea unui răspuns sau a altuia? Distanța între semnalele lingvistice și realitate nu este aceeași, în, de pildă, ebraica din Biblie, în poezia de curte japoneză, și engleza vorbită în timpul regelui Iacob. Dar putem oare inventaria aceste diferențe vitale, având convingerea că procedăm just? sau lectura noastră a Inactivelor lui Posthumus — oricât de scrupuloase ar fi analizele lexicale și discriminările făcute prin confruntarea edițiilor — este sortită să rămână doar o supoziție creatoare?

Unde se află granița dintre fapte „relevante” și fapte irelevante? Nici un text scris înainte de epoca când a trăit Shakespeare, sau scris de contemporanii săi, nu poate fi eliminat *a priori*, declarându-se că nu are nici o tangență cu cel studiat. Nici un aspect din cultura elizabetană și europeană nu poate fi decretat categoric irelevant pentru contextul complet din care face parte monologul din *Cymbeline*. Explorarea structurii semantice ridică aproape de la bun început problema seriilor infinite. Wittgenstein se întreba unde, când și pe baza cărui criteriu, rațional verificabil, se poate afirma că a luat sfârșit procesul asociațiilor semnificative libere și, cu toate acestea, virtual corelate în psihanaliză? Un exercițiu de „lectură totală” este, de asemenea, în mod virtual, infinit.

Limbaj și entropie

Probleme serioase se ridică atunci când ne întrebăm dacă noțiunea de entropie se aplică limbajului. Oare limbile se destramă și puterea lor de a suscita ecouri se atrofiază? Există reflexe lingvistice care au devenit mai puțin rapide sau care și-au pierdut pr ecizia vitală? Este firește riscant să pui întrebarea în acest mod, căci a concepe viața și moartea unei limbi în termeni ce țin de temporalitate organică, poate duce la ficțiuni de tip animist. Limbile sînt serii de semnale arbitrar și de jetoane convenționale. Deși marele maestru Tartakover credea astfel, nu conferim sentimente sau o existență autonomă și misterioasă pieselor de șah. Și, cu toate acestea, avem intuiția că în limbă își are sălașul un fel de impuls vital și, ca atare, ne este greu să eliminăm cu totul ipoteza degradării. Unii dintre cei mai profunzi gînditori care au reflectat asupra esenței limbajului și asupra inter-relațiilor între limbă și societate — De Maistre, Karl Kraus, Walter Benjamin, George Orwell — și-au argumentat teoriile, pornind, conștient sau nu, de la o asemenea metaforă vitalistă. În anumite civilizații există perioade în care sintaxa devine rigidă și resursele existente pentru a reda percepții vii se epuizează. Cuvintele par strivite de apăsarea uzajului ce demonetizează; frecvența și forța sclerotică a clișeeilor, a comparațiilor luate tale-cale și a figurilor de stil perimate, crește.

În loc să acționeze ca membrane vii, gramatica și vocabularul devin bariere pentru noile moduri de simțire. O civilizație poate fi astfel încătușată într-un cadru lingvistic, care nu se mai potrivește — sau care se potrivește numai în anumite puncte rituale sau arbitrar — cu peisajul alcătuit de evenimentele în schimbare.

Există aspecte de paralize, vizibile în limbajul folosit pentru a formaliza și nu pentru a accelera reacțiile umane, de pildă, în liturgia greacă și bizantină. Să fi exis-

tat oare vreun factor de natură lingvistică care să permită elucidarea enigmei puse de dispariția culturii Maya? Oare limba, în care se presupune că a existat un alt coeficient de frazeologie hieratică și imuabilă, nu a mai putut oferi la un moment dat nici un model utilizabil și generator al realității? „Cuvintele, aceste păstrătoare ale înțelesului, nu sînt nemuritoare și nu sînt invulnerabile”, scria Adamov în jurnalul său din 1938: „Unele pot supraviețui, altele sînt sortite pieirii”. Cînd a izbucnit războiul, Adamov a adăugat: „uzate, tocite, vlăguite, cuvintele au devenit schelete, vorbe-fantomă; fiecare din noi le mestecă și le rumegă între fălci numai sunetele”.

Și reversul poate fi adevărat. Relativismul istoric trage concluzia că nu există începuturi, că orice acțiune omenească a avut un precedent. Legitimitatea acestei priviri retrospective rămîne sub semnul întrebării. Nu se poate tăgădui că geniul dovedit de anumite culturi ca cea greacă și ebraică, în afirmarea posibilităților omenești, nu a mai fost egalat în cadrul tradiției occidentale, nici una din manifestările articulate ulterior neputîndu-se măsura cu primele în privința inventivității formale și a redării vieții emoționale. Opera lui Homer, capacitatea *Iliadei* și a *Odyseei* de a servi drept repertoriu majorității atitudinilor luate de conștiința occidentală — sîntem impetuoși ca Achile, bătrîni ca Nestor, întoarcerile noastre acasă seamănă cu cele ale lui Odiseos — toate acestea indică un moment de energie lingvistică cu totul remarcabil (după părerea mea, redactarea *Iliadei* și a *Odyseei* coincide cu „noua imortalitate” a cuvîntului scris, marcînd deci trecerea de la literatura orală la cea scrisă). Este posibil ca Eshil să nu fi fost cel mai mare dintre tragedienți, dar el a fost creatorul genului și primul care a inclus în dialog intensitatea supremă a conflictelor dintre oameni. Gramatica profeților, în înșălă de pildă, înfăptuiește un profund scandal metafizic: e vorba de potențarea viltului, de o anume extindere a limbajului, asupra timpului. O descoperire contrară îl însuflețește pe Tucicide. Lui îi revine meritul de a fi înțeles și de a fi spus răspicat că trecutul intră în limbă ca un construct verbal și că timpul trecut este singurul factor care garantează istoria. Formidabila exuberanță a dialogurilor lui Platon, utilizarea dialecticii ca metodă de hărțuire intelectuală, izvorăsc din descoperirea că vorbele, atunci cînd sînt puse la serioasă încercare, cînd li se îngăduie să zăngăne ca săbiile în luptă, sau să-și schimbe locul ca într-un balet, vor produce noi forme și noi semnificații.

În toate aceste cazuri limbajul era „nou”; sau, mai bine spus, poetul, cronicarul, filosoful, confereau comportamentului uman și fluxului experienței mentale „o viață fără precedent — dîndu-și seama că această viață era mai trînică și mai exhaustiv semnificativă decît cea biologică sau socială. Această intuiție care este în același timp exaltantă și tragică, (poetul știe că personajele fictive pe care le-a creat îl vor supraviețui) este relevantă de numeroase fragmente din Homer și Pindar. Nu credem că *Oresteia* a fost creată mult după ce dramaturgul și-a dat seama de relațiile paradoxale dintre autor și personajele sale, precum și de iminența propriei sale morți. Scriitorul clasic este, într-un anume sens, un revoluționar prin excelență; apanajul lui este acela de a se fi scufundat, nu în abisul tăcut al mării — limbajul fiind riguros co-terminal cu omul — ci primul care s-a avîntat în cea „terra incognita” a expresiei simbolice, a analogiei, a aluziei, a contrapunctelor ironice și metaforele. Nu putem concepe exact creol și ale deziluziilor, dar nu există istorii ale metaforei. Nu putem concepe exact însemnătatea momentului cînd primul om a comparat culoarea mării cu întunecimea vinului, sau a celuiia cînd, prima oară, cineva a văzut toamna pe o față omenească. Asemenea figuri de stil reprezintă noi hărți ale lumii, reorganizînd parametrii noștri reali. Cînd muzica pop declară cu jale că nu mai există pe lume noi moduri de a spune „sînt îndrăgostit”, sau că „ochii iubitei sînt plini de stele”, declarația atinge una din fibrele principale ale literaturii occidentale. Pe aria cuprinsă de modalitatea expresivă a literaturii grecești și ebraice s-au acumulat atît de multe lucruri, încît adausrile sau raturile grecești și ebraice s-au dovedit a fi rare. Nimeni n-a fost mai deznădăjduit ca

Iov, nimeni nu a refuzat mai categoric viața terestră decât Antigona. Focul din vatră la asfințit a fost văzut de Horațiu; Catul a inventariat aproape toate formele pe care le poate lua dragostea și dorința. O mare parte din arta și literatura occidentală reprezintă o serie de variații pe aceste teme fundamentale. Aici își are originea amărăciunea anarhică a celor ce au venit mai târziu și impecabila logică a dadaștilor, în clipa cînd au proclamat că nu se vor naște noi impulsuri de simțire și de recunoaștere a acestor impulsuri, pînă ce limbajul nu va fi demolat. „Toate lucrurile să fie înnoite!” strigă asemenea revoluționari în cuvinte tot atît de vechi ca cele din cîntecul Deborei, sau din fragmentele din Heraclit.

Social și individual în limbă

Orice model de comunicare este în același timp și un model de translație, un model de transfer de semnificație vertical, sau orizontal. Nu există două epoci istorice, două clase sociale și nici două localități care să utilizeze aceleași cuvinte și aceeași sintaxă pentru a se referi la exact același lucru, pentru a emite semnale identice ca valoare și interferență. Și nici două ființe omenești care să se aplece în această situație. Fiecare persoană se alimentează, voită sau datorită obișnuinței, din două surse ce furnizează material lingvistic: limba curent vorbită la nivelul său cultural și un tezaur ce-i aparține în propriu. Această ultimă sursă în mod inextricabil face parte din subconștientul individului, din amintirile sale verbalizabile și, totodată, din acel ansamblu singular, ireductibil și specific, alcătuit din identitatea sa somatică și psihologică. O parte din răspunsul la celebra enigmă pusă de logicieni: dacă poate sau nu exista „un limbaj personal”, se află în unicitatea și individualitatea fiecărui act de comunicare. Este ceea ce lingviștii numesc un „idiolect”. Fiecare gest pe parcursul comunicării se întemeiază pe un reziduu individual. Vocabularul „personal” al fiecăruia dintre noi nuanțează în mod inevitabil definițiile, conotațiile, evoluția semantică a vorbirii comunității. Conceptul de idiom formal, sau standard, este o ficțiune, bazat pe date stilistice (deși poate avea, așa cum vom vedea o existență reală în cazul mașinii de cradus). Limbajul unei comunități lingvistice, oricît de uniforme ar fi contururile ei sociale, este un conglomerat multiplu și inexhaustibil de atomi de vorbire și de sensuri personale care, în final, sînt ireductibile.

Elementul individual din limbaj dă naștere unei funcții lingvistice esențiale, deși nu întotdeauna deplin înțeleasă. Importanța pe care o are, pune în relație studiul trădătorului cu studiul limbii. Evident, vorbim ca să comunicăm unii cu alții. Dar și pentru a ascunde anumite lucruri, pentru a le lăsa nespuse. Capacitatea dovedită de oameni de a informa greșit, se desfășoară pe toate lungimile de undă, de la minciuna sfruntată pînă la tăcere. Această capacitate este bazată pe structura dublă a discursului. Vorbirea noastră exterioară este „căpușită” de un flux de conștiință articulată. „Al conversar vivimos en sociedad”¹ scria Ortega y Gasset. „Al pensar nos quedamos solos”². În majoritatea schimburilor sociale convenționale, relația dintre cele două aspecte este parțial congruentă. Există o duplicitate. „Ceea ce este lăsat de o parte” în convenția

¹ „Cînd conversăm trăim în societate”.

² „Cînd gîndim sîntem singuri”.

teatrală este o reprezentare naivă a unei asemenea sciziuni; vorbitorul își comunică lui însuși (și publicului din sală) tot ceea ce discursul său efectiv față de celelalte persoane lasă nespus. Când relațiile noastre cu alți bărbați sau alte femei devin mai intime, „auzim” adesea — într-o frază ușor alterată ca ritm, intonație sau debit — adevăratul impuls al intenției articulate dar nerostite. Shakespeare nu dă niciodată greș în revelarea acestui dublu aspect. Desdemona îl întreabă pe Othelo: „De ce vocea ta e atât de stinsă?” și pune această întrebare chiar de la început, atunci când nici el nu-și dădea seama încă bine că încrederea în soție îi era zdruncinată. Astfel, o ființă omenească efectuează un act de traducere, în adevăratul sens al cuvântului, când primește un mesaj vorbit de la altă ființă omenească. Timpul, distanța, diferențele de viziune sau sistemul de referință presupus comun, înlesnesc sau îngreunează procesul. Când dificultățile sînt prea mari, decodarea trece din stadiul de reflex la cel de tehnică conștientă. Intimitatea pe de altă parte, fie ea izvorită din ură sau din dragoste, poate fi definită ca o traducere quasi imediată și demnă de crezare. Vagabonzii din piesele lui Beckett, ca și perechile atât de strîns unite, se înțeleg unii cu alții, am putea spune, prin osmoză, deoarece au păstrat aceleași semnale lingvistice, aruncîndu-și-le reciproc și jonglînd cu ele în timpul peregrinărilor lor pe diferite mealeaguri, în cursul anilor. Intimitatea are drept efect stabilirea unei concordanțe între idiomul comun și masa lexicului ce aparține în propriu locutorilor. Nu trece mult și ultima dimensiune se infiltrează în limbajul curent a cărui formă o preia. Felul cum vorbesc îndrăgostiții, împănîndu-și frazele cu substantive ce denotă animale, sau cu termeni din vocabularul infantil, reflectă această preluare. La bătrînețe, impulsul spre traducere dispare și termenii de referință deviază spre interior. Bătrînii ascultă din ce în ce mai puțin pe ceilalți și se ascultă cu precădere pe ei înșiși. Dicționarele lor devin cu timpul din ce în ce mai mult repertorii de amintiri personale.

Arcul comunicării

Am încercat să scot în evidență un adevăr elementar dar fundamental: traducerea între idiomuri diferite, obiectul preocupărilor noastre în această carte, este în același timp și o cale de acces la studierea limbajului însuși. „Traducerea”, înțeleasă așa cum se cuvine, reprezintă un caz special al aceluiași arc de comunicare, pe care fiecare proces de vorbire îl încheie în cadrul unei limbi date. La nivel interlingvistic, traducerea va ridica probleme concentrate și imposibil de tratat; dar aceleași probleme abundă la un nivel mai ascuns sau mai neglijat din cauza unor convenții, la nivel intra-lingvistic. Modelul „emițător-receptor” care reprezintă orice proces semantic și semio-logic este, din punct de vedere ontologic, echivalent cu modelul „limbă sursă — limbă țintă”, utilizat în teoria traducerii. În amîndouă schemele există „la mijloc” o operație de descifrare interpretativă, o funcție de încifrare și de descifrare sau synapsă. Când două sau mai multe limbi sînt interconectate în mod articulat, bariera de la mijloc va fi evident mai vizibilă și, în consecință, demersul în vederea inteligibilității mai va fi evident. Acestui lucru i se datorează, cum vom vedea, cele mai multe cazuri de nesimilare. Acestui lucru i se datorează, cum vom vedea, cele mai multe cazuri de neînțelegere, sau — ceea ce este de fapt același lucru — de eșec al traducerii. Pentru

a rezuma: în cadrul aceleiași limbi, sau între limbi diferite, comunicarea umană echivalează cu traducerea. Un studiu al traducerii este un studiu al limbii.

Faptul că zeci de mii de limbi diferite și reciproc înțelegibile au fost, sau sînt vorbite pe mica noastră planetă, este o expresie plastică a enigmei profunde ce învăluie individualitatea omului precum și a celui adevăr de natură biogenetică și biosocială după care nu există două ființe omenești total identice. Ceea ce s-a întîmplat în mitul Turnului Babel confirmă și concretizează misiunea niciodată încheiată a traducătorului — obîrșiiile fiind, firește, mai vechi. Privind problema în mod logic, nu există garanție atestabilă că oamenii se vor înțelege unii pe alții, că idiolectele se vor contopi pînă la urmă în forme verbale care, printr-un consens parțial, vor deveni comune. Pentru supraviețuire, pentru cristalizarea unor coerențe sociale, parțiale, o atare contopire trebuie considerată un avantaj dobîndit în primele timpuri, prin dramatice eforturi de adaptare. Dar, așa cum a remarcat William James, „selecția naturală, în vederea unei comunicări eficace” se va fi făcut probabil cu o mare cheltuială. Acest efort a cuprins desigur nu numai idealul unei voci total personale, unei „potriviri” unice între mijloacele expresive ale individului și viziunea sa despre lume, scop urmărit de poeți, ci și acea „colorată larmă” a codurilor nonverbal articulate (modul sensorial-olfactiv, gesticulația și sunetele pure emise de animale, poate chiar forme extrasenzoriale de comunicare) dispărute azi din repertoriul uman. Vorbirea apare ca o selecție extrem de profitabilă, dar și ca o alegere reductivă, îngustîndu-se pe măsură ce evoluează, operată dintr-un vast spectru de posibilități semiotice. De îndată ce calea a fost „aleasă”, traducerea a devenit inevitabilă.

Orice lumină ar putea proiecta ele asupra poeziei traducerii între limbi diferite, afirmațiile acestui studiu se referă concomitent la studiul limbajului luat în ansamblul său. Subiectul este dificil și nu tocmai bine definit. Vorbind despre eventualitatea unui transfer de concepte filosofice din chineza clasică în engleză, criticul A. Richard spunea: „ne-am afla, probabil, în fața celui mai complex tip de eveniment din cîte s-au produs pînă acum în istoria cosmosului”. Lucrul ar putea să fie adevărat. Dar complexitatea și infinita serie de implicații a unei atari probleme erau prezente din chiar prima clipă cînd s-a produs vorbirea omenească.

În românește de IRINA ELIADE

G L O S S E

la

GEORGE STEINER

Adevăr și comunicare

Situându-se în *After Babel*, pe pozițiile unui om pentru care cultura există și trebuie să existe, George Steiner la cuvîntul pentru a reabilita traducerea literară, discutînd cu promotorii diverselor teorii filosofice sau lingvistice, și invitîndu-i să reia și să întreprină dialogul cu cei ce se ostensesc să păstreze prin călmăcirii, contactul între civilizații și culturi diferite.

După cum se știe, dezbateră în jurul traducerii a început acum mai bine de două mii de ani și a continuat pînă la jumătatea secolului nostru, păreri exprimate referindu-se, în marea majoritate a cazurilor, la modalitățile de transpunere într-o altă limbă a mesajului conținut de textul original. Discuția dintre grămăticii — partizanii traducerii literale — și traducători — avocații traducerii literare — nu s-a desfășurat întotdeauna în condiții pașnice dar a putut avea loc, reprezentanții ambelor tabere avînd convingerea că oricît de diferite ar fi cuvintele, învelișul lor sonor (sau forma lor grafică) ascunde, în toate limbile, același miez și că stocul lexical al fiecărui idiom este organizat de reguli gramaticale, implicit identice, întrucît reflectă categoriile logice universale.

Pentru a rezuma, de la Cicerone și pînă la André Gide, traducătorii-artizani, artiștii, sau primii lingviști, care au practicat studiul contrastiv al limbajului — au demonstrat că transpunerea unui mesaj într-o altă limbă necesită ablații, greșeli și implanturi menite să asigure echivalența funcțională a duplicatului din limba țintă. În acest răstimp, nimeni nu a pus la îndolă posibilitatea transferului interlingvistic, grămăticii pledînd pentru o cît mai mare fidelitate formală, traducătorii — nevoiți să cîntărească pe diferite bilanțe sensul cuvintelor și frazelor — cerînd anumite libertăți „pentru a dansa cu ghilulele la picioare”, așa cum a spus John Dryden.

Situația se schimbă în mod spectaculos în anii ce urmează celui de al doilea război mondial. Într-o epocă în care, pentru prima oară în istorie, se traduce simultan în mai multe limbi un anumit mesaj (traducerile de acest tip debutează oficial în 1948 în cadrul procesului de la Nürenberg), într-o epocă în care posturile de radio și de televiziune transmit știri despre ceea ce, pe diferitele meridiane ale globului, a avut loc numai cîteva ore sau clipe înainte, într-o epocă în care apar cu o frecvență din ce în ce mai mare volume de proză și versuri concepute în cadrul unor civilizații intrate în circuitul internațional, grație traducerilor, unii semanticieni și teoreticieni ai traducerii proclamă imposibilitatea transferului interlingvistic.

Această situație paradoxală, care atinge apogeul în decada 1950—1960, își are explicația în recunoașterea — și ipostazierea — unui fapt semnalat recent de filozofi, lingviști, antropologi și întrevăzut de multă vreme de către traducători: caracterul sistematic al fiecărei limbi înfirmă existența acelei gramaticei unice, care constituie

garanția transferului, și, ca atare, pune sub semnul întrebării și acea viziune similară despre lume atribuită de secole tuturor oamenilor.

„Orice sistem lingvistic include o analiză a lumii care îi este proprie și care se deosebește de cele efectuate în cadrul altor limbi sau în cadrul aceleiași limbi într-o etapă anterioară. Depozitar al experienței acumulate de generațiile care s-au succedat, sistemul furnizează noilor generații o interpretare a universului, lăsându-le moștenire o prismă prin care sînt nevoite să privească lumea înconjurătoare”, scria în 1952 Etienne de Ullmann.

Reținînd din afirmația citată numai diferențele existente între limbile vorbite în cadrul diferitelor comunități și trecînd cu vederea dificultățile ridicate de traduceri efectuate în cadrul aceleiași limbi, semanticienii, și, implicit, teoreticienii traducerii, demonstrează că transferul unui mesaj dintr-o limbă într-alta este imposibil, deoarece între emițătorul mesajului în limba sursă și cel care îl recepționează și îl redă în limba țintă, se interpune mereu acea „prismă” ale cărei capacități deformante au început să fie tot mai des subliniate. Cu alte cuvinte, spun specialiștii, mesajul tradus se referă la aceleași realități — exterioare sau interioare — dar nu exprimă și nu poate transmite nici cantitatea de informație conținută de textul original și nici conotațiile existente.

Constatînd această situație, Roman Jakobson susținea în 1959: „Practica și teoria traducerii abundă în probleme complexe; iată de ce se fac periodic tentative de a tăia nodul gordian și de a ridica la rang de dogmă imposibilitatea traducerii... Pentru lingvist, ca și pentru locutorul obișnuit, semnificația unui cuvînt nu este nimic altceva decît traducerea sa printr-un alt semn ce-i poate fi substituit, în special printr-un semn în care să fie mai amplu dezvoltat” afirmînd, în continuare, că transferul dintr-un cod lingvistic într-altul este posibil în măsura în care este posibilă și traducerea unui termen din aceeași limbă prin sinonime sau parafrazare.

George Steiner demonstrează, la rîndul său, că traducerea interlingvistică are același statut ca cea intralingvistică, aducînd însă un argument insolit: coeficientul de incomunicabilitate existent în ambele procese de translație.

Spre deosebire de majoritatea teoreticienilor, Steiner nu începe printr-o expunere, ci printr-un exemplu, metoda amintind de prelegerile ținute în diverse universități din Europa și SUA, care au stat la baza elaborării volumului *After Babel*. Auditorii cursurilor, ca și cititorii anglofoni, sînt nevoiți să recunoască deschis că pentru a-l înțelege pe Shakespeare este neapărat necesar să consulte glosarele anexate la sfîrșitul volumului, sau notele aflate în subsolul paginilor, în care sensul contextului este explicat prin referiri ce presupun adesea îndelungate și laborioase cercetări. La sfîrșitul magistralei analize filologice a monologului lui Posthumus din piesa *Cymbeline* cititorii nu pot face nimic altceva decît să recunoască într-adevăr, împreună cu Steiner, că traducerea intralingvistică în diacronie are același statut cu cea interlingvistică, în sincronie. Un truism desigur, dar un truism adesea trecut cu vederea și care, în consecință, se cuvenea reamintit.

Problema delimitării datei cînd se trece dintr-o sincronie într-alta devine mai complexă și în același timp se luminează prin indicarea factorilor datorită cărora acumulările cantitative produc în final saltul dintr-o etapă culturală într-alta, limba reflectînd, după cum se știe, cu oarecare întîrziere schimbările.

Problema fusese pusă pregnant de Steiner încă din 1971 în volumul *In Bluebeard's Castle*. Autorul „re-definea” atunci cultura situîndu-se pe poziții opuse celor pe care se afla în 1948 T. S. Eliot. Pentru Steiner cultura nu este „trecutul”, ci acele „imagini din trecut” care nu se pot șterge: masacrele săvîrșite în lagărele situate nu departe de orașele unde se dădeau concerte, executîndu-se admirabil muzica lui J. S. Bach, Beethoven sau Mozart, precum și explozia bombei atomice la Hiroșima. Acest lucru a fost

posibil și, fiindcă a fost posibil, nu se mai poate concepe cultura așa cum a fost concepută timp de două mii de ani în tradiția occidentală; un factor de continuu progres în timp și de pătrundere din ce în ce mai largă de la acel centru reprezentat de „elite” în marea masă.

Pentru a demonstra că, în momentul de față, Occidentul a intrat în ceea ce Steiner numește „post-cultură”, sînt invocate fapte, în aparență minore, dar, după părerea autorului, profund semnificative.

„Cît de prezent este poemul *Endymion* și ce impact emoțional mai are el astăzi asupra celui care îl citește în edițiile recente unde întîlnim note explicative de tipul: «Venus: zeiță păgînă ce întruchipa frumusețea?»”

Traducerea Bibliei, a Illadei și a operelor lui Shakespeare în Basic English demonstrează că sistemul de referințe între cei ce studiau înainte de 1945 „les humanités” în licee și universități, aplecîndu-se îndelung asupra paginii scrise, nu mai corespunde cu cel al tinerilor de azi care studiază „les sciences humaines” în universități americane unde megafoane difuzează în flux continuu muzica pop.

Faptul că încrederea în cultură ca mijloc de propagare a progresului social și cultural a fost profund zdruncinată în cultura occidentală este pregnant redat printr-o opoziție simbolică: Prometeu/Antigona. Din antichitate și pînă azi cel ce a furat din Olimp focul pentru ca oamenii să poată duce pe pămînt cît mai departe torța sacră și să-i înalțe cît mai sus flăcările, a fost simbolul progresului și al speranței în progres.

„Ne-am pierdut elanul ce ne caracteriza, baza metafizică și tehnica ce ne permitea să ne proiectăm visele în viitor. Nici o sensibilitate omenască anterioară nu s-ar fi gîndit să unească substantivul «speranță» cu adjectivul «murdar», așa cum a făcut Anouilh: „le sale espoir”.

Cei ce trăiesc în aceeași epocă și utilizează același cod lingvistic apar „desincronizați” în clipa cînd, în procesul de comunicare se strecoară date privitoare la viziunea fiecărui locutor despre lumea în care trăiește, iată concluzia ce se impune și care este curent exprimată prin „conflictul între generații”. Fără să nege deci pertinența dicotomiei stabilite de Ferdinand de Saussure: sincronie/diacronie, George Steiner arată, în continuare, că, în anumite zone, cele două structuri se suprapun și exemplele date pun în lumină faptul, adesea menționat în lingvistica modernă, că „limba” nu este un monolit, ci un conglomerat alcătuit din diverse sub-coduri.

Jargoanele utilizate de membrii unor cercuri închise, pentru a se recunoaște între ei, sau pentru a bara „nedoriților” calea de acces în „lumea lor”, sînt aluziv semnalate de George Steiner cititorilor cărora operele lui Molière, Thackeray, Proust, Genet și Wodehouse le sînt cunoscute.

Limbaajul copiilor ne lasă uneori să întrevădem, pe de altă parte — nu însă să și pătrundem — o lume ale cărei talne sînt păstrate cu grijă de cei care au făurit-o, imagini, spaime, visuri și cuvinte fără echivalențe în dicționarele adulților, reamîntește Steiner, invocînd înfil pe vestita Alice care, datorită lui Lewis Carroll, pornește nu numai într-o călătorie în „țara minunilor” ci și în cel mai fantastic voiaj lingvistic structurat de logica infantilă, apoi pe acei patetici copii din operele lui Henry James, prinși ca într-o capcană de cuvinte învestite de ei înșiși cu putere magică.

Între felul cum se exprimă adulții din aceeași epocă, clasă socială și mediu cultural, s-a crezut, pînă nu de mult, că nu există deosebiri, lexicul și sintaxa fiind comună bărbaților și femellor. George Steiner ne invită să ne reamintim „modulațiile” caracteristice discursului feminin și celui masculin, punînd în opoziție două cupluri ilustre: Macbeth/Lady Macbeth; Titus/Bérénice, afirmînd că Shakespeare și Racine — mai ales Racine — sînt primii scriitori care nu „traduc” spusele femellor, ci le „reproduc tale quale”, dîndu-ne impresia ciudată — simțită și de cei doi locutori și de cei ce le înregistrează” vocile — că în momentele de criză, pauzele, omisiunile, debitul și chiar

unele cuvinte, distrug punțile existente anterior, cei doi soți amănți descoperind cu uimire că vocile lor nu se mai află la unison. Mozart va depune în același sens, și mărturia lui va fi mai completă, deoarece modulațiile discursului feminin se înscriu pe o partitură complexă în care vocile Suzanei, contesei și a pajului Cherubino, deși perfect individualizate, se opun în bloc vocii virile a contelui în *Nunta lui Figaro*.

La capătul acestui periplu într-o lume în care vorbele par limpezii, văzute de la distanță, și pline de tilcuri, din ce în ce mai greu de înțeles, pe măsură ce te apropii, George Steiner mărturisește:

„Am pus în evidență un truism, dar un truism a cărui importanță și ale cărui consecințe sînt în general trecute cu vederea.

Orice model de comunicare este în același timp și un model de relație, vertical sau orizontal. Nu există două epoci istorice, două clase sociale, și nici două localități care să utilizeze aceleași cuvinte și aceeași sintaxă pentru a se referi la exact același lucru, pentru a emite semnale identice ca valoare și inferență. Și nici două ființe omenști”.

Punînd un semn de egalitate între traducerea interlingvistică și cea intralingvistică la nivelul mesajului constituit, George Steiner ajunge la concluzia că gradul de incomunicabilitate existent în majoritatea proceselor de comunicare nu împiedică oamenii să se adreseze semenilor lor, care încearcă să-i înțeleagă, „traducînd” cele auzite sau spuse în propria lor „limbă”.

Dialogul cititorilor cu scriitorii care au trăit pe același meleaguri dar în altă epocă, sau cu cei care trăiesc astăzi pe alte meridiane, se desfășoară „în absența” și, ca atare, destinatarul mesajului este lipsit de informațiile primite de auditor (debit, intonație, mimică voluntară sau involuntară), după cum este lipsit și de posibilitatea de a cere interlocutorului să-și explicitizeze intențiile: *What do you mean?* Ce vrei să spui?

Această diferență între mesajele emise „în prezența” și cele emise „în absența”, transformă pe destinatarul celor din urmă într-un investigator care nu se poate limita la decodarea contextuală a mesajului explicit formulat ci trebuie să afle și contextul implicit în care a fost emis (situația), fapt ce presupune cercetări filologice, lingvistice, precum și incursiuni în domeniul extralingvistic.

Primul capitol al lucrării lui George Steiner, sugestiv intitulat *Understanding as Translation* (Înțelegerea ca traducere) demonstrează, atît prin exemplele alese cu un deosebit spirit de discernămint, cît și prin subtilele comentarii care le însoțesc, că orice traducător este, la început, un cititor a ceea ce autorul numește „contextul total” al operei, lectura sa nedeosebindu-se de a altor „cititori totali” care ne înfățișează rezultatele acestui demers prin performanțe actoricești, puneri în scenă regizorale sau exegeze critice.

Cu alte cuvinte, traducătorul este interpretul unui text literar, ceea ce face ca activitatea lui să nu poată fi inclusă limitativ în domeniul restrîns al lingvisticii aplicate, așa cum s-a propus recent, ci se cere integrată în teoria și practica literaturii, unde îi revine un rol important în contextul dezvoltării celorlalte discipline.

Referindu-se la condițiile în care se desfășoară activitatea traducătorului în cea de-a doua etapă, George Steiner pune în evidență nu numai acel fapt, adeseori invocat de lingviștii moderni — presiunea sistemului reprezentat de limba țintă — ci și alte constrîngerii la care este supus interpretul textului în timp ce „rescrie” mesajul emis într-o situație diferită, de către un locutor care, la rîndul lui, a suportat alte presiuni.

Deosebit de important ni se pare accentul pus de George Steiner pe tradiția culturală a țării unde textul tradus apare, exemplul ales de autor fiind eșecul transpunerii din Shakespeare în Franța. Declarîndu-se de acord cu André Gide, care în calitate de traducător al pieselor *Antony and Cleopatra* și *Hamlet*, meditează asupra rezultatelor obținute, George Steiner ajunge la concluzia că, în cluda revoluției poetice

produse de apariția poemelor lui Baudelaire și Rimbaud, în ciuda școlilor și curentelor literare care au urmat, obsesia alexandrinului utilizat de dramaturgii din secolul al XVII-lea continuă să handicapeze, azi ca și ieri, pe traducătorii francezi.

„Limba franceză poate și trebuie considerată de scriitori și de traducători ca o limbă din care Shakespeare este absent” afirmă G. Steiner, sintetizând printr-o formulă — hazardată poate, dar în orice caz deschizătoare de noi orizonturi — îndelungata strădanie de a traduce, adapta sau a pune în scenă operele lui Shakespeare în Franța.

Cu privire la „libertățile” traducătorului, George Steiner invocă o serie de argumente pentru a consolida definiția dată de mult traducerii literare: „Rescrierea textului, așa cum l-ar fi scris acel care l-a conceput dacă ar fi vorbit limba traducătorului”, adăugind după cum am văzut, și „dacă ar fi moștenit aceleași tradiții culturale”.

Mai mult decât atât, referindu-se la impresiile lui Paul Valéry în timp ce traducea *Bucolicele*, Steiner afirmă că statutul acordat traducătorilor de cercetători în domeniul literaturii trebuie să i se adauge și acela de „scriitor”, întrucât în timp ce rescriu opera, majoritatea tălmăcătorilor simt nevoia de a reveni asupra versiunii inițiale, pentru a elimina unele elemente incompatibile cu noua structură a textului din limba țintă.

Această dinamică a „scriiturii”, pregnant redată prin fraza lui Paul Valéry, citată de Steiner: „... grija de a păstra cu aproximație o fidelitate formală ne obligă într-o oarecare măsură să nu ne modelăm textul în funcție de original, ci să pornim de la textul tradus pentru a ajunge la epoca virtuală când a fost scris”, se află la baza afirmației autorului: „traducerea literară nu este o transpunere ci o re-creație”.

Pentru ca această nouă operă să aibă impactul dorit, conchide în mod logic Steiner, traducătorul trebuie să se adreseze contemporanilor săi așa cum a făcut și scriitorul în momentul creației.

Argumentul de ordin lingvistic invocă — irepetabilitatea discursului — și demonstrat prin faptul că aceleași cuvinte, pronunțate în altă epocă au conotații altele de diferite încât uneori modifică și valorile denotative, îl determină pe autor să pledeze în favoarea unei actualizări a clasicii, deci în favoarea unei traduceri în care arhaismele să fie înlocuite cu echivalentele lor folosite curent în momentul „rescrierii” textului.

Pasionanta și erudita lucrare *After Babel* se încheie, nu întâmplător, printr-un truism: „Traducerea se află implicit în cel mai rudimentar act de comunicare; ea este explicită în faptul coexistenței și contactului dintre mii de limbi vorbite pe glob”.

Între afirmarea unui truism și demonstrarea validității lui există o enormă diferență, remarcă în treacăt autorul, referindu-se la punctele de vedere ale unor lingviști și filozofi contemporani. Interpretarea trebuie să țină seama de faptul că procesul de creație al operei literare, ca și al traducerii, nu se desfășoară într-un domeniu „extra-teritorial” și „extra-temporal”, ci într-un moment istoric dat, și într-un context cultural anumit.

Concluziile autorului, greu de infirmat, susțin în primul rând că traducerea literară este parte integrantă a disciplinelor ce țin de teoria și practica literaturii, traducătorul adevărat demonstrând — prin performanța versiunii noi în limba țintă — nu numai competență de filolog și de lingvist, ci și înșușirile unui avizat exeget al textului. Pledoaria lui cuprinde unele propuneri care, după părerea noastră, merită să fie discutate sau re-discutate pe baze noi.

În cadrul teoriei traducerii, deosebit de importantă, în acest sens, este sugestia de a acorda rolul cuvenit „bilingvismului”, fenomen semnalat în treacăt, dar insuficient studiat la ora actuală, după cum este îndreptățit punctul de vedere cerind teoretic-

nilor să nu se limiteze la studierea aspectului static reprezentat de limbă (Langue), ci să includă în cercetările lor aspectele dinamice, relevate în cursul vorbirii (Parole).

Dacă studiul traducerii trebuie sau nu să înceapă prin studierea limbajului poetic — al cărui dinamism este subliniat în diferite rânduri de către George Steiner — sau să se apropie treptat de structurile lui, este o altă întrebare pe care autorul are meritul de a o ridica, cu toate că stadiul actual al cercetărilor lingvistice și stilistice nu îngăduie, pentru moment, un răspuns final în această privință.

Demonstrarea unor truisme, precum și a unor ipoteze, examinarea diferitelor traduceri ale aceluiași text, cercetarea „ciornelor”, documente relevante pentru motivele ce pot determina pe traducător să renunțe la o primă soluție, aparent indicată etc, iată unele din rezultatele de ordin practic ale incursiunii lui Steiner într-un domeniu ce părea până nu demult teritoriu rezervat celor preocupați de însumarea doar, sau de sintetizarea unor date aparținând diverselor discipline cu statut lingvistic strict.

Meritul capital al lui George Steiner constă în stimularea dialogului dintre specialiști în sens strict și traducători în sens larg, convingerea lui fiind că numai printr-un dialog interdisciplinar se va putea atinge un consens privind traducerea literară. Acest mijloc de comunicare, imperfect dar perfectibil, trebuie menținut și cultivat cu inteligență spune răsplat eruditul și umanistul George Steiner, ca astfel tezaurul adunat în trecut să nu se irosească, iar prin contribuția fiecărui individ, a fiecărei națiuni, epoca noastră să se înscrie în cadrul unei culturi largi care să asimileze cuceririle științei și tehnicii și să le poată dirija în folosul omenirii.

IRINA ELIADE

Un filosof al limbii

Purtând amprenta unei personalități de o copleșitoare erudiție și a unui spirit de pătrundere deosebit, eseistica lui Steiner se impune, printre altele, prin pertinența și acuitatea considerațiilor sale asupra culturii și a raporturilor acesteia cu limba. Ultima sa carte, intitulată „După Babel, aspecte ale limbii și traducerii”, nu schimbă acest domeniu de referință, dar oferă o fundamentare mai convingătoare viziunii sale. Voluminoasă și cu tendințe spre exhaustiv, teoretizantă și critică, ea înalțează pe planuri aparent paralele — care, în realitate, converg — și al căror succint sumar ar fi: traducerea în sens de interpretare și înțelegere a unui mesaj, o privire istorică și critică asupra tentativelor de teoretizare a limbii și traducerii, relația cuvintelor cu lumea, probleme ale traducerii propriu zise, o încercare de a lega aceste aspecte de o anumită concepție asupra culturii. Studiul lui Steiner este în același timp o polemică atît cu concepțiile „monadiste” asupra limbii cît și cu acele tendințe ale lingvisticii moderne care, postulînd existența unor categorii universale înnăscute, consideră că diferențierile lingvistice constituie aspecte de „suprafață” ale unui model unic și formalizabil.

Structurile genetice, arată Steiner, sînt permanent modificate de contextul social istoric care, pentru sistemul nervos, constituie cîmpuri variate și variabile de stimuli. Cortexul și „lumea exterioară”, în care limba poate fi văzută ca o „formă de muncă, de producție socială, de schimb”, sînt imposibil de separat. Împreună, ele formează

mediul generativ al conștiinței, „ea însăși mediu“. Pe de altă parte, după opinia lui Steiner, realitatea lingvistică se opune unor speculații într-adevăr fascinante, dar parțial nerealistice sau premature. Orice lingvistică este inevitabil limitată de un „autism ontologic“; vorbim despre limbă prin limbă nebeneficiind de „imunitatea extrateritorială“ care se impune. Putem studia deci limbi, nu limba în sine. O abordare a limbii prin științe ajutătoare, cum ar fi de exemplu biologia, care furnizează date asupra localizării neurochimice și electrofiziologice a gândirii logico-matematice și ale generării propozițiilor (mai ales prin contribuția lui Piaget și Lorenz) este fără îndoială utilă. În momentul de față însă, științele nu oferă date concludente despre aspectul spiritual al limbii. De altfel, o știință exhaustivă și riguroasă nu se poate constitui pe motivul că limba este o zonă de întrepătrundere a unor polarități. Ea este în același timp materială și imaterială, sau cel puțin așa o putem afirma având în vedere stadiul actual al cercetărilor. Există explicații neurofiziologice cu privire la însușirea unei limbi: repetarea unor stimuli informaționali determină schimbări ale sintezei proteinelor. Dar însuși procesul memorizării nu este pe deplin cunoscut, interacțiunile factorilor genetici, chimici, electromagnetici, neurofiziologici, relațiile lor cu mediul înconjurător, sînt procese deocamdată enigmatice. Știința a rămas neputincioasă în clarificarea relației dintre limbă și timp. Faptul că orice act al vorbirii este material ireversibil, că o negare a acestui act sau o repetare a lui este mai întîi o proiecție mentală care cere o nouă articulare, este o observație la îndemîna oricui. Experiența noastră temporală este întrepătrunsă cu limba pe care o vorbim, iar întrebarea, poate retorică, pe care Lenin și-a pus-o — „istoria gândirii, istoria limbii“? — și-o pune și lingvistul de azi. Nu s-a putut stabili deocamdată un raport prioritar de natură evolutivă, și deci cauzală, între limbă și conceptul de timp. Literatura de specialitate abundă însă în mostre exemplificînd existența acestei corelații. Legătura dintre sistemul gramatical al verbului în limbile indoeuropene și ideea de mișcare vectorială, secvență și progres, în mare parte definește un anumit concept de timp. În limba Hopi, de exemplu, sistemul verbului cuprinde specializări de alt tip. Se disting mai degrabă stări dinamice sau vibratorii, manifeste sau nu, prin mișcarea propriu zisă. Cercetătorii consideră că vorbitorilor unei astfel de limbi, teoria relativității sau mecanica cuantică le-ar fi mai accesibilă decît vorbitorilor unei limbi în care sistemul gramatical nu reflectă aceste aspecte ale realității.

Lucrurile se complică dacă pătrundem în interiorul uneia și aceleiași limbi. Vorbirea fiecărui individ este purtătoarea experienței sale de viață unice, a sistemului de referință și a contextelor asociative private. Apelînd la un sistem de convenții colectiv, dialogul între individualități are loc dar nu se poate finaliza într-o înțelegere perfectă. Limba normează discursul individual, ea informează dezinformînd în același timp. Strîns întrepătruns cu gândirea, nici un idiolect nu poate îngloba ansamblul manifest și virtual al existenței. Factorii care îl determină (epoca, statutul social, atmosfera politico-ideologică, cultura, sexul, vîrsta etc.) suferă transformări singulare în funcție de bagajul genetic al fiecăruia.

Limbile și idiolectele sînt forme diferite de organizare ale aceleiași „cîmp semantic“ diversificat spațial și modificat temporal, ceea ce face ca între limbă și adevăr să nu existe o relație definitorie. Adevărul în limbă nu este legat, în opinia lui Steiner, de ideea de verificabilitate, ci depinde de interacțiunea factorilor neurofiziologici cu cei ecologici, sociali, culturali. Se adaugă la aceasta faptul că limba depășește sfera utilității imediate. Există în limbile studiate pînă în prezent posibilitatea de a formula afirmații de tip ipotetic, imaginar, care continuă să rămînă inteligibile, dar ies din domeniul de aplicabilitate a distincției adevăr-falsitate, reprezentînd în limbă un agent activ. Actul libertar nu ar consta în violarea constrîngerilor existente, ci este o dilatare a potențialului clar al caracterului lor limitativ, dînd limbii o „stabilitate pro-

teică". Putem spune, „orice” ajungând la aberații semantice dar păstrându-ne în cadrul corectitudinii gramaticale. Nu însă acest aspect benign este ținta observațiilor lui Steiner.

Afirmațiile de tip ipotetic sînt de domeniul inteligibilului. Ele sînt prelucrări ale realului constituind o „sintaxă a reînnoirii permanente”, conferind poezicului un rol central și o existență cotidiană în limbă. Comunicarea umană cuprinde ocazional transmiterea unor factualități. Global însă, scopul comunicării ar fi mai degrabă stabilirea contactelor interumane, formularea unor intenții și atitudini. „Comunicăm imagini motivate, structuri emotive particulare. Toate descrierile sînt parțiale. Fragmentăm lumea pentru a o reconstitui prin alternative dorite, operăm prin selectare sau înlăturare (...) Informația pură nu se transmite decît prin limbajul calculatoarelor sau în dicționare. În limba curentă, chiar enunțurile definiționale sau demonstrative capătă colorația motivațiilor interioare, a căror prezență nu poate garanta nici măcar neutralitatea unei repetiții. Autorul stabilește un paralelism între surplusul semantic al vorbirii care reprezintă „plusvaloarea muncii efectuate de limbă” și caracterul anti-economic al existenței a circa 3—4000 de limbi vorbite pe pămînt. Ireductibilitatea limbajului individual își are o dublură pe plan interlingvistic. Multiplicitatea limbilor reflectă nevoia umană de „invenție” și „in-cluzie”, la nivelul familiei, clanului, tribului, grupului și a altor forme de comunitate umană. Mitul turnului Babel este deci, pentru autor, nu un simbol al omenirii pedepsite pentru vanitatea ei, ci al unei omeniri creatoare.

În pofida caracterului idiosincratic al limbilor și idiolectelor, există comunicare interumană. Structurări similare ale realității depășesc granițele lingvistice. Fiecare reprezentare particulară se autotranscende eliberîndu-se de orizontul său restrîns prin nevoia de a comunica, de a traduce. Traducerea este, în sens larg, procesul de încifrare și descifrare a unui mesaj, traiectorie la mijlocul căreia are loc un proces interpretativ. Ea este deci forma cea mai înaltă a comunicării, cea încununată de izbîndă, performanță ce însă nu poate fi echivalată cu suma elementelor componente. Opiniile extremiste în problema traductibilității sînt nerealiste prin nesesiizarea caracterului contradictoriu dintre mișcarea „centrifugă” și „centripetă” a limbii.

Evoluind în jurul problemei fidelității, adică a modalității de redare a generalului prin particular, încercările de teoretizare a traducerii se grupează în jurul a două modele antitetice: traducerea *literală*, care sacrifică universalul de dragul redării detaliilor de factură individuală ale originalului, și traducerea *literară*, sau liberă, care operează prin adaptări sau substituiri ale elementelor originalului în limba în care se traduce, caz în care semnificațiile generale sînt falsificate, prin crearea unor asociații semantice străine de original.

Atît traducerea literală cît și cea literară păcătuiesc principal. Asemenea lui Jiri Levy, alt exeget al traducerii (vezi „Problemele estetice ale traducerii” în *Secolul 20*, nr. 2/1973), Steiner consideră că traducerea propriu zisă nu poate exista decît atunci cînd formele lingvistice sînt denudate de caracterul lor subiectiv, istoric și național, adică în sfera restrînsă a terminologiei științifice. J. Levy are în vedere dificultățile cele mai frecvent întîlnite în practica traducerii, oferind sugestiile metodice prin prisma dialecticii general-particular-singular, fundamentată marxist. Punctul de vedere al lui Steiner se impune printr-o atitudine similară, însă de factură mai generală și întulțivă. Demersul său teoretic vizează relația complementară a triadei original-traducător-traducere. Evident, de vreme ce nu există o teorie general acceptată a limbii, de tipul unei geometrii euclidiene, nu dispunem nici de o teorie a traducerii în momentul de față. Imprecizia limbii în sine cît și a concepțiilor existente și posibile despre ea — fapt pe care Steiner îl subliniază în repetate rînduri — dau eseisticilor sale un caracter impresionist chiar la nivelul stilului, mai nuanțat și mai plastic decît al lui Levy — economicos, precis și sever. Speculațiile sale pornesc de la constatări și fine observații provenite din experiența sa de poliglot. Pasajele teoretice și științifice există mai

mult ca referințe. Contribuția sa personală apare de fiecare dată ca rezultat al unor observații concrete de domeniul unui bun simț superior, a unei rare capacități de a pătrunde semnificativul aparent corodat.

Indicațiile sale asupra felului în care trebuie realizată o traducere interlingvistică, nu au un caracter metodic ci, mai curînd, de atitudine. Actul traducerii este condiționat de patru stadii sufletești obligatorii. Primul stadiu este spontan și pasiv; traducătorul este doar cititorul sub efectul originalului și „crede” în el. Traducerea propriu-zisă începe în al doilea stadiu care cuprinde interpretarea și transferul de sens în cealaltă limbă, ceea ce corespunde unei ofensive operate în structura originalului compact, astfel dislocat. Traducătorul pătrunde în textul străin, separă, selectează materialul pentru a și-l însuși spiritual. Este un moment de înțelegere activă, de cunoaștere de sine prin alteritate. Urmează momentul de „naturalizare” a originalului în care dialectica între cîștig și pierdere, creație și distrugere se rezolvă în avantajul traducerii. Originalul, astfel transpus și „domesticizat”, este depozitat de registrul său unic și irepetabil. O traducere care cuprinde doar cele trei momente, și aceasta este îndeobște condiția ei empirică, este de două ori infidelă: generalizările și simplificările pe care le presupune (cele excesiv ieșind din discuție), sînt practic de neocclit; fiind un act de accepție, ea este moralmente infidelă atît în cazul în care este eclipsată de original cît și în cazul cînd îl întrece. O traducere perfectă trebuie să cuprindă un al patrulea stadiu care va căuta să restabilească dezechilibrul dintre original și traducere printr-un act de donație echivalentă. În realitate, acest moment compensatoriu (nelocalizabil ci estimabil) este un ideal spre care traducerea trebuie să năzuiască, aspirație menită să frîneze tocmai tendințele de amplificare sau diminuare, fără ca, practic, să le poată desființa cu desăvîrșire. Orice traducere este rezultatul înfruntării unor forțe contrarii, o dialectică a libertății și restricției. „Afinitatea electivă” între traducător și original (și după părerea lui Steiner, ea este o condiție de care în mare măsură depinde reușita), momentul de identificare cu acesta, este o formă a procesului dialectic de autocunoaștere realizată prin raportare la altul. Ea întîmpină o rezistență în caracterul inerent diferențial al celor două limbi. Identificarea este deci resimțită ca parțială de către traducător, care va căuta — în al doilea stadiu al traducerii — să pătrundă în original pentru a și-l apropia. Aici se epuizează momentul cognitiv-egoistic al întreprinderii sale, de fapt un preambul al execuției propriu zise. Din punct de vedere strict personal traducătorul este edificat. Dar între el și text nu s-a produs un schimb de substanță, ci o preluare. Relația traducătorului cu opera este însă în esență mediată de existența virtuală a unui public în folosul căruia este altruistic trădată „afinitatea electivă” în forma ei inițială. În același timp, tocmai prin acest revers, se creează un firesc sentiment al paternității, dublat de o reîntoarcere, la alt nivel, la starea egotistă. O nouă buclă trebuie să întregască spirala ciclului. Cizelările finale ar trebui să ofere o entitate înstrăinată de traducător în aceeași măsură în care ea este înstrăinată de original. Deficiența majoră a traducerilor rezidă tocmai în absența capacității de renunțare. Actul final este o autosuspendare, este discreția tăcerii semnificative și oportune. Ea anulează starea paradoxală a traducătorului a cărui onestitate crescînd față de cititori evoluează contrastiv cu sporirea infidelității față de operă. Traducătorul nu este deci un simplu tehnician talentat, ci un artist a cărui umanitate devine o proprietate a originalului. Aprecierea unei traduceri nu se rezumă doar la dexteritate detectabilă lci și colo, ci se referă la un univers al cărui caracter dependent este expresiv. Traducerea este un „act de supremă exegeză critică, în care concurează înțelegerea analitică, imaginația istorică, cunoașterea perfectă a limbii, capacitatea de evaluare justă”. O listă a traducerilor „aproape ideale” nu poate fi oferită în absența unei amănunțite analize la obiect. Mențiunile lui Steiner cuprind nume nerăsunătoare, ca traducerea în engleză a sonetului „Heureux qui comme Ulysse...” de

Du Bellay de către G. K. Chesterton și a lui G. M. Hopkins de către Pierre Leyris în franceză, ultima fiind încadrată la categoria „imposibilități“.

Există cazuri în care traducerea atrage atenția asupra unui original valoros dar neluat în seamă. De pildă, cum se știe, opera lui Faulkner a ajuns să fie gustată în America după ce a fost tradusă și elogiată în Franța. Cazul de față ilustrează cu prisosință ceea ce s-ar putea numi funcția ontologică a traducerii. Deși ea trădează specificitatea originalului, ea reprezintă un act de reglare a babiloniei lingvistice, frînând tendința de dispersare a limbilor, echilibrând „excese de inventivitate“.

Traducerea este un produs și un factor al culturii. Supraviețuirea spirituală și uneori chiar materială a individului sau a colectivității depinde într-o oarecare măsură și de promptitudinea și precizia cu care descifrează și preia informații. Aspectul general și cotidian al traducerii — înțelegerea —, precum și aspectul ei restrâns — transpunerea într-o altă limbă —, se apropie uneori pînă la contopire cu rolul pe care îl joacă în cultură.

Teza lui Steiner este că atitudinile fundamentale de viață ale omului apusean sînt perpetuări ale unor „formule cu capacitate de extindere nelimitată“ (termenul îi aparține lui Dryden), al căror moment inițial a fost antichitatea greco-latină. Vitalitatea clasicilor face ca, după părerea lui Steiner, arta vestică să fie o artă despre arta precedentă. Existența unor constante în literatura vest-europeană este un fapt probat și larg cunoscut în orice caz printre literați, prin contribuțiile unor personalități ca Auerbach, Spitzer, Curtius, Praz și alții. Propunînd o clasificare a modurilor de preluare a modelului clasic, autorul include aici și modernismul pe care, în esență, îl consideră ca o permutare de definit în opoziție cu clasicismul. Valorile vehiculate de antichitatea clasică sînt atât de adînc infiltrate în cultura apuseană, încît ele nu mai sînt sesizate ca tradiție. Steiner nu neagă faptul că marile probleme care frămîntă umanitatea din cele mai vechi timpuri, atitudinea față de ele și rezolvările oferite nu pot fi decît limitate numeric, fruct firesc al unor meditații mature asupra vieții. Dar, ca și Marx, el consideră că întruchiparea lor plastică și verbală, așa cum a fost formulată de clasicismul antic, nu a fost depășită ulterior. El este de părere că literatura clasică a evidențiat în mod inegalabil specificitatea limbii față de alte sisteme de comunicare, reliefind potențele ei inovatoare și corective față de realitatea empirică.

Artă ca „antidestin“, în felicită formulare a lui Malraux, ca „natură și antinatură“ sau ca „nouă organizare a materiei“, în cea a lui Vianu, exemplifică posibilitățile de reinterpretare postclasică a vechiului concept de „mimesis“. Pentru Steiner, această viziune nu este una din mai multe acceptabile, ci singura care exprimă condiția ontologică a artel și la care sînt de altfel reducibile și concepțiile anticlasice. Din această perspectivă, opera de artă este indisolubil legată de individualitatea autorului, chiar atunci cînd el nu se vrea oglîndit, și de ceea ce Eluard numește „le dur désir de durer“. Estetica happen- ingului, diversele forme actuale de colaborare a publicului la creația artistică, tind să estompeze vechiul ei mod de ființare, minimalizînd contribuția autorului, rolul său în structurarea existenței, introducînd pe diverse planuri forme ale provizoratului.

Încă din secolul XIX, au existat anticipări ale unei crize culturale. Din punct de vedere istoric, ea a cuprins perioada marcată de cele două războaie mondiale. Investi- gațiile lui Steiner culminează în concluzii drastice: umanismul vest-european s-a stins în jurul anului 1930, iar ceea ce i-a urmat nu poate fi numit decît „postcultură“ (o terminologie similară este aplicată și istoriei). Aura negativă atribuită acestui fenomen are o trimitere restrictivă la criza limbajului. Altfel spus, o „postcultură“ a limbii ar putea coincide cu o „eră științifică“ sau cu o „cultură decibelică“. Din punctul de vedere al lui Steiner, ceea ce îndeobște este numit cultură, are o bază cu precădere lingvistică. Culegerile de eseuri publicate începînd din 1966, abundă în informații referitoare la aria foarte largă de elemente și fenomene care au generat și au susținut o criză a lim-

@Asociația Ziaristilor Independenți din România

EVOCĂRI

CELLA DELAVRANCEA

Întîlnire cu

RAINER MARIA RILKE

La pupitrul acesta, unde atîtea ilustre personalități s-au succedat și mai vibrează încă, în amintire, glasul părintelui meu Barbu Delavrancea, mi s-a făcut onoarea de a fi invitată să evoc și eu pe Rainer Maria Rilke, pateticul poet austriac, pentru că am avut fericirea să-l fi cunoscut. În fluviul vieții, multe amintiri se înecă, altele însă se întăresc, prind rădăcini și se oglindesc în memorie ca sălciile într-un lac.

Acea după amiază din primăvara anului 1924 și-a păstrat culoarea vie, tonul unei melodii sufletești care apropiase oameni de neamuri diferite în același sentiment de cucernicie pentru artă. Un scump prieten, Charles Du Bos, filozof, critic de artă, autor al multor volume, intitulată „Approximations“, locuia în cel mai poetic cartier al Parisului, în Insula St. Louis îmbrășcată de brațele Senel. Într-una din vechile așezări de case din secolul al 17-lea, cu ferestre înalte, prin care se vedeau șerpuirea apel și coastele catedralei Notre-Dame sprijinind trupul enorm al monumentului gotic, se afla apartamentul filozofului. Din salonul cu pereți aurii dînd impresia că te aflai într-o gigantică casetă de bijuterii, privești de afară parea o suită de picturi ale Impresioniștilor francezi. Charles Du Bos primea odată pe săptămînă prietenii, scriitorii, muzicanții, pictorii și artiști străini în trecere prin Paris. Cînd am sosit, mi-a leșit înaintea romancierul Jean-









Pagini de album la biografia lui Rilke

Fotografii inedite puse la dispoziția revistei noastre
prin bunăvoința doamnei CELLA DELAVRANCEA

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Louis-Vaudoyer, spunându-mi că „Charlie” ne-a rezervat o „surpriză”. Edmond Jaloux, Francois Mauriac, André Maurois sosiseră și discutau despre influența muzicii asupra introspecției. Întrebată, am spus că muzica fiind mișcare, are o putere de a se adînci în creierul omului care scapă de control, și de aceea și influența dăunătoare sau binefăcătoare, după calitatea relațiilor dintre intervalele sonore și ritm. În viață, sînt impresii simple, de o măreție care nu poate fi cuprinsă de cuvînt — singură, Muzica le poate exprima. J. L. Vaudoyer observă că muzica lui Bach și a lui Beethoven obligă la o spovedanie interioară subiectivă, de aceea chiar mulți dintre cei care iubesc muzica se feresc de a o asculta pentru că ea creează o stare de perplexitate, neacceptînd mustrarea de conștiință. Mauriac, cu înclinația lui spre întunecime, spuse că muzica este unica rază de lumină interioară în spiritul nostru. Știam că Charles Du Bos, cu sănătatea lui precară, cere ajutor preludiilor și fugilor de Bach ca să-i calmeze durerile nervoase. În toiul discuției se deschide ușa, și intră poetul Rainer Maria Rilke. El era „Surpriza”. Din acea clipă, totul deveni altfel, parcă și obiectele începuseră să vibreze. De ce era atît de impresionant omul acela de statură mijlocie care se mișca lent, purta mustăți triste, lungite pe bărbie, și al cărui glas urca voalat din adîncuri...? Ochii? Da, ochii erau extraordinari, prea mari, invadaseră obraji și erau verzi, verdele palid transparent al prăpastiei de gheață. Iar privirea, parcă de pe altă sferă, mirată, pătrundea imediat în gîndul celor care-l înconjurau cu un fel de căldură sfioasă. Charles Du Bos îl lămurii asupra subiectului discutat, precizînd că cel mai anevoios lucru este să-ți mărturisești ție însuși păcatele. În spiritul nostru se adună atîta cenușă din focul vieții, încît numai muzica prin puterea vibrației ei o poate topi. Glasul blînd al poetului se auzi: „Să-mi dați voie să vă povestesc o întîmplare stranie la care am fost de față”. (Aici vreau să precizez că relatez această povestire nu numai pentru caracterul ei neobișnuit, dar mai ales pentru a ilustra puterea de sugestie a lui Rilke și acordul lui constant cu forțele imponderabilului). Se afla într-un sat de munte, la mare altitudine, avînd nevoie de odihnă și liniște în jurul lui. Locuia la un cioban. Pleca uneori dimineața cu el și turma la pășunea apropiată. Gesturile omului și vorba erau scurte și esențiale, cîinii, ca și el, gravi și atenți. Rilke spunea că ronțăitul pascutului i se părea că seamănă cu sfîrșitul fusului torcîndu-i clipele de viață. — Se întorceau tîrziu la stîină, unde îi aștepta nevasta ciobanului cu cina în fața vetrei bușită de jar. Într-o zi, țărâncă îi spuse că va trece procesiunea anului. „Noi avem voie să-l întoțărîm, vrei să vii și D-ta cu noi? numai să nu întrebi cum se cheamă pădurea, că nu e voie să știi”. Bineînțeles, poetul primi să-i însoțească. În dimineața următoare așteptau afară în dreptul cabanei. În față, pajiștea,

la dreapta, pădurea de brazi, la stînga, altă pădure de brazi. Dintr-odată, se întinse un freamăt, ceva ca fumul unui cîntec se împrăstie în aer și pe muchea pădurii din stînga apărură un om pășind pe cărare cu o expresie îndurerată pe fața palidă ... și după el alții, de toate vîrstele, bărbați, femei, fete tinere, toți galbeni la față și arătînd foarte slăbiți. Unele femei plîngeau, bărbații păreau mîhniți ca de o moarte. Erau vreo 25, mergeau rînduri, rînduri, foarte lent. Ciobanul, nevasta și Rilke i-au urmat. Au intrat în pădurea din dreapta, și la un luminiș unde copacii fuseseră tăiați, se opriră la o roată mare de pămînt bătătorit. Acolo, cel mai în vîrstă dintre bătrîni se așeză pe trunchiul lung al unui brad răsturnat. Ceilalți treceau prin fața lui, se opreau cîteva clipe unul cîte unul, și se adunau în spatele celui așezat, care sta nemișcat cu mîinile încrucișate. Rilke se opri o clipă, și continuă cu glasscăzut: „Atunci, am văzut o femeie tînără apropiindu-se cu trupul încovoiat, parcă purta o greutate covîrșitoare. Privirea îi rătăcea pe sus, pe fața ei albă tremura o expresie de durere *atîta demare*, încît mi s-a părut că-i văd *sufletul, sufletul ei palpitînd*, materializat printr-o caznă inumană“. Rilke făcu cîteva pași, imitînd mereu mersul frînt al tinerei. Mimica impresionantă ne-a înfiorat, puterea lui de sugestie ne-a întors cu el într-un prezent neverosimil. Eram fascinați de harul acestei vizionări ștergînd toate în jurul nostru, mistuite de lumina spiritualității poetului. Apoi continuă, spunînd că acești țărani se adunau odată pean pentru a-și face un examen de conștiință, mărturisind în fața tuturor păcatele lor, dar fără a vorbi, doar prin atitudine și expresia figurii. Ajunși în luminișul consacrat rămîneau imobili, iar cînd bătrînul se ridica de pe trunchi dînd semnalul de plecare, începeau cu toții să cînte un psalm murmurat cu gura închisă, care se pierdea în coborîșul văii. „Simplitatea acestel ceremonii, urmă Rilke, brazilii înalți părăind că aud spovedania mută, pocăința care le transfigura fața luminînd-o, mi-au rămas vii în memorie, iar tînăra sveltă și tulburătoare îmi este și azi cel mai patetic simbol al *introspecției*“.

În salonul auriu se răsturnaseră zăplazurile voinței. Nu mișca nimeni, tăcerea se întindea ca o ceață. Rilke avea o expresie ciudată pe chip, ceva sever ca o judecată. Mă uitam la scriitorii pe care îi știam îndrăzneți în opiniile lor, vioi, veseli. Erau dintr-odată jenați, neștiind cum să relașirul conversației. Semănau cu niște copii certați. Numai lui Charles Du Bos îi străluceau ochii albaștri. El rupse vraja și zise: „După o povestire atît de emoționantă, comunicată cu tot freamătul ei de marele nostru poet, cred că veți fi de acord să auzim glasul lui Bach. Cella cunoaște planul nostru, vine des să cînte“. Rilke s-a bucurat și s-a așezat foarte aproape de mine. Așa cum mi-au rămas vii în amintire toate clipele acelor zile, cuvintele celor prezenți și mai cu seamă ale poetului, îmi amintesc

și de programul ales ca să rămînem în aceeași atmosferă de interiorizare. După preludiul și fuga de Bach, Rilke a exclamat: „Edle Klage!“ Apoi, Cromatische Fantazie, cu răscolitoarele ei dialoguri, alt preludiu și fugă, toată ambianța era prielnică pentru o totală reculegere. La sfîrșit, Rainer Maria Rilke, grav și lent, îmi spuse: „Muzica, după ce cîntî, dumneata, doamnă, coboară în zona cea mai adîncă a sufletului, unde va rămîne în veci audibilă“¹. (Am redat fraza aidoma, poetul îmi vorbise în limba franceză.) Și mi-a sărutat mîna, aplecîndu-se foarte mult.

Maurois și-a manifestat mirarea asupra povestirii lui Rilke, zicînd că oamenii simpli nu pot realiza ceremonii pămîntice în ziua de azi, și că au fost desigur influențați și conduși de cineva din afară. Rilke a protestat, obiec-tînd că țărani aceia trăiesc la o altitudine care îi îndepărtează de măr-un-tele intrigi omenești. Ei sînt supuși anotimpurilor, spectacolului impu-nător al creștelor veșnic înzăpezite, sînt mai aproape de stele și de nori, și tăcerea, vîntul le sînt prieteni. Această spovedanie este benevolă, și de obicei nu se repetă de către același individ. „Aș fi dorit să stau de vorbă cu tînăra care mi s-a părut cea mai adîncită în conștiința ei, dar n-am îndrăznit să aflu numele ei, n-am mai văzut-o cînd s-au întors“ adăugă Rilke. „Am rămas cu o uimire, dăruită mie de apariția palpabilă a unui suflet ... o port ca o lumină în mine ... și a fost o minune“, conchise cu glas scăzut. „Ce ne-ai povestit, spuse J. L. Vaudoyer, are gravitatea unui „adagio“ de Beethoven. Și el ne revelează lumea lui interioară în care ne putem oglindi pentru a afla ce este propria noastră natură“. Schimbările de gîndiri se prelungiră în jurul unui ceai servit de blonda doamnă Du Bos, și la plecare Rainer Maria Rilke îmi ceru adresa. A doua zi am primit trei volume de poezii cu dedicații în care scrisul lui pare un desen de aripi din pinzele lui Fra Angelico. Apoi, în urma unei rugămînți de a-i mai cînta, l-am poftit la mine după cîteva zile. La pian, l-am arătat ce însemnătate au pentru mine echivalențele în artă, ce sprijin îmi sînt pentru interpretarea muzicală. l-am arătat și sonatele de Beethoven cu adnotațiile mele la fiecare. Cînd a citit explicația scrisă de mine pe pagina sublimului adagio din opus 10 nr. 3: „Agamemnon sacrifică pe Ifigenia pentru salvarea patriei“, și i-am cîntat ultimele rînduri, Rilke m-a oprit și m-a rugat să cînt tot, de la început. Apoi, a luat unul din volumele lui și mi-a citit din „Neue Gedichte“, cerînd copilăros să-l găsesc îngemănare în muzică. l-am cîntat cîteva sonorități potrivite unor versuri, bineînțeleș în glumă. Era destins, vesel, spunînd că versurile lui și-au regăsit familia în muzică, ridica palmele ca și cînd ar fi vrut să cuprîndă forma sonori-

¹ „La musique, madame, après vous avoir entendue, descend dans la zone la plus profonde de l'âme où elle demeurera éternellement audible“.

tăților. Dintr-odată, întinerise. A primit cu simpatie invitația de a veni în România, la țară la noi. Spre marele meu regret, mi-a scris din Lausanne că este silit să-și amâne călătoria pentru vara următoare, din cauza sănătății lui șubrezite. Această bucurie nu mi-a fost hărăzită. Curînd el a încetat din viață.

Biografiile lui înscriu o legendă: Rilke ar fi murit de septicemia provocată de înțepătura unui ghimpe de trandafir dintr-un buchet trimis de o femeie frumoasă de care era îndrăgostit. Această legendă se întrupează în adevăr.

În 1927, fiind la Cairo, am făcut cunoștința unei tinere egiptene de origine circasiană, de o frumusețe care depășea noțiunea frumosului. Imediat ne-am înțeles și ne-am împrietenit. În ochii ei înstelăți juca viața și surîsul scînteietor și mobil răspîndea dinamism. Uneori însă pe fața albă treceau umbrele întunecoase ale unei enigme. Atunci i se împietrea expresia și Nimet devenea o alegorie splendidă a morții. Această dualitate era farmecul unic al personalității ei și se potrivea ritmului poeziei lui Rilke. Cocteau, originalul scriitor francez, spunea prietenilor: „Duceți-vă la Cairo să vedeți două minuni: piramida lui Cheops și pe doamna Nimet Eloui Bey“. Această ființă excepțională a fost ultima dragoste a lui Rilke. Se cunoscuseră la Lausanne. Nimet mi-a povestit că într-o zi, în sufrageria hotelului, așteptînd să i se aducă dejunul, citea dintr-o carte cu filele cam mototolite, lectura ei favorită, poeziile lui Rilke. Chelnerul îi spuse că cineva din fundul sălii se uită mereu la dînsa. „Știti cine e? E marele poet austriac Rainer Maria Rilke“. Nimet Eloui a sărit de pe scaun și s-a dus grăbită la masa poetului cu cartea lui în mînă. Pe prima filă albă, mi-a arătat dedicația lungă cît era pagina, scrisă de Rilke în stilul său înimitabil, unde o deifica. Aș fi vrut s-o copiez, dar mi s-a părut indiscret să i-o cer. Citindu-mi mai multe scrisori de la el, Nimet mi-a întins și ultimul bilețel pe care i-l trimisese de la Valmont, mulțumindu-i pentru jerba de trandafiri, și adăugase: „M-a înțepat un ghimpe al trandafirului roșu — este un semn de la surîsul dumneata. Dacă mă va ucide, voi fi fericit să-mi vie moartea de la surîsul dumitale care îmi va lumina bezna.“ (Aceste rînduri, Nimet singură mi-a propus să le copiez). Nimet Eloui Bey a fost și ea răpusă din viață încă tînără, și nimeni nu știe ce a devenit pachetul mare de scrisori legate cu panglică roșie ale lui Rainer Maria Rilke către minunata circasiană.

Am citit într-o poveste orientală că zeli aveau grijă să potrivească omului moartea care va sintetiza ce i-a fost viața pe pămînt. Rainer Maria Rilke a închis ochii asupra unor trandafiri trimiși de ultima lui dragoste. Sfîrșitul său este patetic și astral, ca toată opera lui poetică.

GEO ȘERBAN

La Rodaun
reconstituirii

HOFMANNSTHAL



Asaltată de turiști, amenințată să se contamineze de febra specifică marilor centre ale civilizației contemporane, Viena face eforturi vizibile să-și conserve stilul relaxat de odinioară, măcar în unele zone ale sale. Oaze ale liniștii mai supraviețuiesc chiar în inima orașului; agitația și vacarmul, din ce în ce mai agasante pe Ring, pot fi repede uitate în pacea aleelor apropiate din Volksgarten, din Burggarten sau Stadtpark, rămase intacte de pe vremea lui Johann Strauss. Dar trebuie să urci către Pötzleinsdorf ori să străbați lunga Mariahilferstrasse, cu nesfârșitele ei șiruri de magazine de tot solul, până dincolo de Gürtel, pentru a recunoaște la capătul celălalt, din vecinătatea Schönerbrunn-ului, ceva din atmosfera de confort și stabilitate, seninătatea austeră, lipsită de precipitare vulgară, care însoțiseră prestigiul crepuscularei capitale imperiale. Pare paradoxal și, totuși, vestitul „farmec vienez” nu se rezumă la centrul monumental, cu somptuoasele sale edificii, marșale, cenușii, cu intrările lor boltite păzite de coloși mitologici tăiați în bazalt, martori ai unei măreții aristocratice de mult apuse; continuă să pulseze, paralel, acel calm ușor desuet, oarecum provincial, marcat de ritmurile stinse ale existenței, de rafinamentul „gospodăresc”, așezat, identificabil în Hietzing, bunăoară, unde singurele ostentații sînt, ici-colo, vilele celor din urmă îmbogății, insolite alcăturări în sticlă și aluminiu, cu spațioase peroane, la scara cărora așteaptă limuzine sport, viu colorate, în roșu, în galben, ademenitoare, trădînd voluptatea vitezelor, ea însăși o extravaganță în amblanșa dominată încă de bățile regulate ale orologiului din turla bisericii, cu ecouri melancolic-patriarhale. Nici tramvaiele nu îndrăznesc să

introducă o notă de vivacitate și se preling silențios pe șine, fără nici un semn de nerăbdare prin stații. Doar la intersecții, în punctele de convergență a mai multor artere, atmosfera vibrează sub presiunea aglomerației.

Pe Kennedybrücke, la extremitatea vestică a parcului Schönbrunn, animația crește brusc, întreținută de un du-te vino rușinat parcă de sine, silindu-se să-și consume pe loc întreg neastîmpărul de furnicar. Autobuze ajunse la cap de linie, tramvaie ce întorc aici revarsă încontinuu pasagerii sosiți din împrejurimi și încarcă o nouă serie, s-o transporte spre vechi comune absorbite aproape complet în circuitul capitalei. Vatmani meticuloși, impecabil echipați, cu anumită distincție în gesturi, din cauza albelor gulere cu cravată și a mănușilor cu care conduc, cei mai mulți, ca la volanul unui diplomatic Mercedes, restabilesc avertizoarele de direcție: unele indică destinația RODAUN.

Rodaun?... Rodaun?... Numele se agață instantaneu de memorie și începe să trezească asociații. Vrasăzică în această direcție au căutat, în repetate rînduri, pașii lui Thomas Mann, după cum mărturisește în scrisori. Scopul era, totdeauna, întîlnirea lui Hugo von Hofmannstahl. La pierderea prietenului, în 1929, autorul *Morții la Veneția* lega personalitatea celui dispărut, tocmai de evocarea emoționantă a întîlnirilor din preajma Vienei: „Sînt mai bine de douăzeci de ani de cînd îl vizitasem la Rodaun și, în splendidul salon baroc, de o frumusețe aproape teatrală, al locuinței care dădea în spre grădina unde scrisese *Electra*, mi s-a revelat farmecul conversației sale. Captivat dinainte de atmosfera vieneză, cu tot ceea ce conține mai vechi, mai plăcut și mai nobil pentru germanul nordic din mine, înrădăcinat în Münchenul țărănesc, am fost vrăjit de cultura concentrată în persoana poetului ei. Întreaga zi am petrecut-o cu el, cutreerînd împreună locurile familiare lui. În cabinetul de lucru, unde aveam să admir o statuie plină de spirit a lui Minne, mi-a citit cîteva fragmente din comediiile sale. Prima dată. Familia îmi confirmă încîntarea de atunci“. Contururi precise, încărcate de prestigioase amintiri, cum vor fi rezistat ele timpului și ce vor fi mai spunînd călătorului hazardat să le reconstituie astăzi?

De la podul Kennedy, drumul duce, prin Mauer, în aproximativ o jumătate de oră cu mașina, la Rodaun. Mai mult durează pînă se găsește la fața locului cineva să fi auzit de Hofmannstahl. Localnici, întrebăți în dreapta și în stînga, ridică din umeri surprinși, căzuți din cer, desorientați în fața unei notorietăți nebănuite. Cei cîțiva chestionați la întîmplare, nu prea par să se sîchisească măcar de faptul că stau pe o vatră a Mariei Theresia. De pe vremea ei, datează biserica barocă, al cărei profil, cocoțat pe un platou mai înalt față de restul așezății, atrage imediat privirile. Ziduri groase, ca de cetate, conduc în sus. O deschidere laterală este străjuită de o pașnică statuie alegorică, într-o postură festivă, cu coif pompos, pe cap, sprijinindu-se de un steag înfășurat. La capătul pantei, se aliniază murel coșcoviț, gălbui, al unei clădiri cu aspect monahal. De fapt, tăblița de la intrare precizează că înăuntru funcționează un pension de fete. Ele nu se văd, dar apare una dintre membrele corpului pedagogic, îmbrăcată în rasa albă, de obicei a dominicanilor. Bineînțeles, nu scapă de interogatoriul în legătură cu Hofmannstahl și — minune! — deși străină, venită abia de două, trei luni din Franța, ca să dea lecții de limbă, descurcă lucrurile obscure și indiferente pentru toți ceilalți sondați anterior. În privința scriitorului este la fel de inocentă, chiar profită de ocazie ca să obțină elementare noțiuni, însă a remarcat inscripția comemorativă aplicată pe fosta lui locuință. aflată de altminteri la doi pași, sub coasta bisericii. Îndărăt pînă la prima rîspîntie, și imediat la stînga, pe Ketzergasse 471, o casă masivă, parter și etaj, cu cinci rînduri de ferestre către stradă, acoperită cu țiglă, are fixat pe fațadă însemnul consacrat de autoritățile austriace spre a distinge orice vestigii de interes istoric. Gardul înalt, de cărămidă, barează perspectiva, interzicînd curiozitatea trecătorilor. Două stilpi puternici, prelungiți cu ornamente de piatră ca niște cupe, sprijină poarta cea

mare, pe unde cîndva pătrundeau trăsurile. De o parte și de alta, încastrate în zid două porțițe pentru circulația curentă. Dincolo, te întâmpină neașteptate acareturi, remize, dependențe, vis-à-vis ușile mari, de stejar, ale intrărilor duble în apartamente. Actualii locatari se arată extrem de binevoitori, deși nici ei prea în cunoștință de cauză, total luați pe nepregătite de împrejurarea că cineva, dintr-o altă țară, a făcut anume deplasarea ca să calce pe urmele scriitorului. Din păcate, se păstrează intact doar salonul — „splendidul salon baroc”, pomenit de Thomas Mann — iar și acela stă sub cheie și deținătoarea e dusă în Elveția.

Rămîne, totuși, accesibilă, grădina. Încă o porțiță, între acareturi și casă, se deschide către curtea interioară. Mai exact, poate ar trebui spus se *închide*. Fiindcă senzația imediată este de spațiu claustrat, sustras prezențelor inoportune, pus la adăpost de eventualele tulburări din afară. Un pronunțat caracter de izolare și de răsfaț solitar stăpînește locul. Dispare, ca prin farmec, scribetatea sever-arhitecturală a exteriorului. De unde, privită din stradă, casa semăna unui fel de greoi sediu comunal, aici capătă individualitate, se oferă contemplației, cochetă și atzantă, cu grațioase împletituri de fier forjat la ferestre, cu felinare de modă veche pentru prelungite colocvii nocturne în aer liber. Este abandonată, în primul rînd, linia dreaptă, rigidă, uniformizantă, a fațadei. Mai retrasă la mijloc, probabil în dreptul salonului, întreaga construcție tînde să se adune ocrotitor în jurul unui perimetru de intimitate. Laturile avansate merg pînă sub dealul pe care se așterne, lină, pașiștea. Poteci din dale de piatră se strecoară printre straturi de flori, ocolesc cecapi în vîrstă, tufe decorative și se pierd în deșul boschetelor din fund, deasupra cărora plutește, proiectată pe cer, clopotnița bătrînei biserici. La liziera boschetelor, într-un colț, dintre ierburi sălbătice, își profilează silueta obosită chioșcul unde se spune că-i plăcea lui Hofmannstahl să se reculeagă și să-și mediteze operele, în zilele prielnice. Pczia privilegiată lasă vederii posibilitatea să vagabondeze în voie. Peste acoperișul locuinței, ghemuit la picioare, se zăresc coline vălurite, cu pîlcuri de case albe, la adăpostul arborilor ce se îndesesc spre creste. S-ar putea să fie semnele apropierii frămătătoarei Wiennervald. Cine știe de cite ori, din „turnul” său de veghe, Hofmannstahl, obsedat, hăituit de fantomele unei inspirații hrănită mai mult din cărți decît din viață, nu-și va fi rotit, absent, ochii dealungul imposului orizont, presărat pentru el cu nevăzute bariere în calea tumultului lumii?

Cazul creatorului lui *Jedermann*¹, concentrat asupra plămuirilor sale livești, nu face excepție dela psihologia complexă a adevăratului artist, avînd structural nevoia refugului și știlind, concomitent, să prețuiască și să întzeșină bucuria societății. Dovadă, calitățile sale de amfitrion, extrem de amabil și volubil, la dispoziția celor ce-i călcau „sanctuarul” din Rodaun, indiferent dacă îi erau cunoscuți, de egală talie intelectuală, sau solicitori cvasi-anonimi, aduși de Interese trecătoare. Din rîndul celor din urmă, s-a încîmplat să facă parte, cîndva, și un român. Se numea Emil Riegler, publicist, traducător, care semna (în „Adevărul literar și artistic” din 21 dec. 1924) versiunea românească a dialogului dramatic *Nebunul și moartea*, însoțindu-l de relatarea vizitei la autor: „Revăd pe poet în ultima convorbire de astăvară la Rodaun, în cercul citorva prieteni: în grădină, apoi în odala de lucru — uimitor de albă în orice amănunt. La întrebarea culva despre unicul tablou din perete, care aduce în factură cu Picasso, Hofmannstahl confirmă: „Oul! C'est un Picasso de son époque bleue!” și în perfectă franceză conduce cu repeziclune conversația, de la un subiect la altul, fermecător, vorbind despre toate și despre nimic. Vorbește în treacăt de drama lui neterminată *Turnul* — simbolul revoltei fiului contra părintelui — apoi ne arată o ediție scumpă în caractere vechi grecești a *Odysseii*. Își exprimă admirația pentru traducerea din gre-

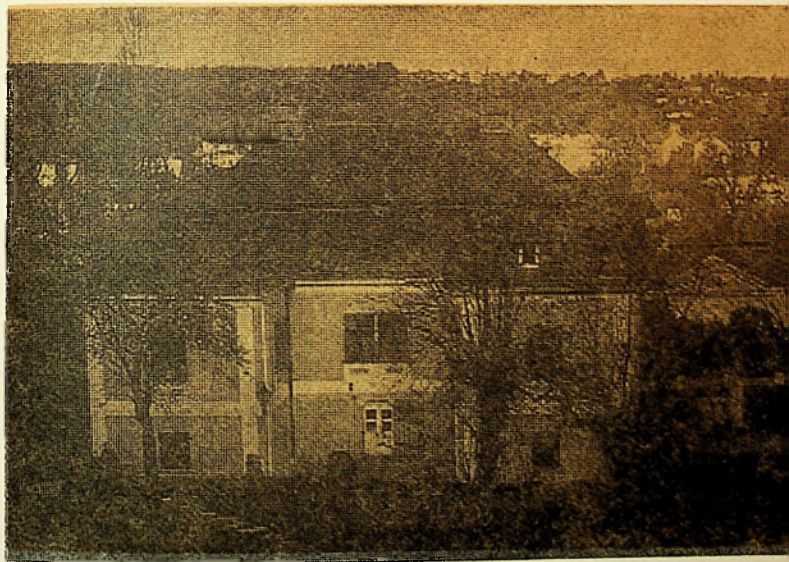
¹ Vezi comenzarii mai ample, texte și imagini în „Secolul 20” nr. 2/1974.

cește ale lui Paul Claudel. Și în legătură cu traduceri în românește, se interesează de repertoriul pieselor străine din acest an, la București. Întră pasionat în discuție, minile delicate subliniază orice vorbă cu un arabesc sugestiv meridional. Apoi deodată, falangele degetelor se încheștează, se strâng pînă la frîngerea minilor și poetul zîmbește cald, convingător: „De ce nu reprezentați pe Büchner? E mai puternic decît contimporanul său Kleist, și, de la Schiller încoace, desigur cel mai mare dramaturg al Germaniei”...

Firea comunicativă, darul conversației alese, finețea gesturilor reflectînd sensibilitatea fremătătoare și celelalte date ale portretului schițat de acest inopinat vizitator, — venit dintr-o țară unde Hofmannstahl începuse să fie cunoscut după tălmăcirea *Electrei* sale de către Emil Ciomac și reprezentarea ei în 1921 pe scena Naționalului bucureștean (cu Agepsina Macri-Eftimiu în rolul titular) — își găsesc atestare documentară și în mărturisirile altui interlocutor român, care îi luase un interviu la Salzburg, cu prilejul uneia dintre primele ediții ale festivalului artistic inițiat și însuflit de spiritul său elevat asociat cu dinamismul lui Reinhardt. „Era un bărbat între două vîrste, — nota Eugen Filotti în „Adevărul literar” din 17 sept. 1922 — cu înfățișarea deschisă și surizătoare. O fizionomie latină. Într-o limbă elegantă, întretăiată de fraze franceze, el vorbește cu aprindere și totuși cu limpezimea potolirii”. Discuția se învîrte, firește, în jurul spectacolului cu *Marele teatru al lumii*, țesut de Hofmannstahl pe canavaua misterele medievale într-o concepție evoluat-modernă, amestec de meditație reticentă și monumentalitate orgolioasă, de localism popular sacru și universalism al emoțiilor. Sînt de reținut din finalul convorbirii, considerațiile scriitorului despre coordonatele intrinseci ale evoluției lui: „Odată cu vîrsta maturității depline, inspirația subiectivă, propriu zis lirică, face loc unei creațiuni mai obiectivate. De ar fi să fac analiza operei mele literare, aș împărți-o în trei: partea lirică în care intră pe lîngă cele 21 de poezii (singurele pe care le-am scris și pe care unii critici le consideră ca partea cea mai valoroasă), cele cîteva poeme. În al doilea rînd, dramele moderne, cu caracter lumes, cum e comedia *Der Schwierige* și cum va fi piesa *Herr und Diener* (titlul nu e încă definitiv) la care lucrez. În al treilea rînd, vin dramele antice și aceste mistere. De altminteri, chiar între scrierile mele de tînerete este o poemă, *Der Tod und der Tod*, care prevestea acest gen al maturității mele. Din aceeași categorie va face parte drama *Der Turm*, pe care o scriu acum”.

Interesul românesc față de opera și persoana sa, Hofmannstahl îi răspunde printr-un gest prompt de reciprocitate. În 1923 semnează prefața la ediția germană a dramei lui Victor Eftimiu, *Prometeu*, apărută în Insel Verlag. (Comentariul era comunicat simultan și cititorilor din țară prin Intermedul revistei lui Soare Z. Soare, „Teatrul” nr. 1/1923). Explorarea în comun a tradiționalelor motive eline a reprezentat un teren de ajuns de ferm pentru apropierea dintre cei doi dramaturgi. Va fi folosit Victor Eftimiu proxima călătorie, pentru o escală cel puțin, spre a-l înîlni personal pe confratele austriac retras la Rodaun? Cert e că, numai peste cîteva ani, erau văzuți împreună, întretîinîndu-se familiar, la recepția patronată de Max Reinhardt în castelul Leopoldskron¹, de lîngă Salzburg, după o sesiune a Congresului internațional al criticilor dramatici și muzicali. Trimisul publicației bucureștene „Rampa”, a relatat evenimentul în numărul de joi 6 octombrie 1927, cu bogate amănunte de atmosferă, revelatoare pentru un anumit gust al fastului, un rafinament „de interior”, la care proprietarul domeniului de la Rodaun da el însuși o replică, în mic: „Întrăm în marea sală de primire a castelului. E într-adevăr impozant. Un amestec de stil al altor vremi cu stilul zilelor de astăzi... Obiecte antice lîngă mobile scumpe, creațiuni moderne. Castelul e luminat cu sute de lumînări de spermanțetă, ca pe vremea episcopului de acum cîteva

¹ În prezent sediu al unor interesante colocvii internaționale (vezi „Secolul 20” nr. 10/1973)



sute de ani. Pe lângă lumina mocnită și cumpătată a luminărilor, se revarsă din locuri tainice, din fride și ornamentațiile pereților flecărul salon, valuri de lumină electrică. Ar fi să umplem coloane întregi de ziar, dacă ne-am apuca detaliat de pinzele măștrilor celebri, cari împodobesc pereții, de șiragul de statuete și busturi, de biblioteca prețioasă. . . Domnul Victor Eftimiu este ca la dînsul acasă în castelul lui Reinhardt și se bucură de atenția celor mai mulți scriitori. Cu Reinhardt și Molssi se cunoaște de mulți ani. Iată-l vorbind cu scriitorul Hofmannstahl, ca doi vechi prieteni, apoi ne recomandă pe subtilul eseist și romancier austriac Ștefan Zweig. Acesta îi promite lui Ion Marin Sadoveanu, cu care vorbea în grupul nostru, că va veni în România. . ."

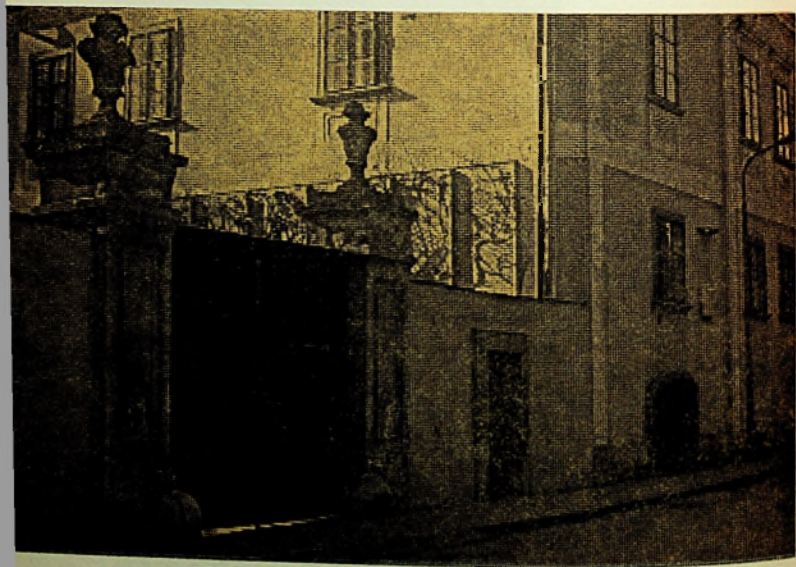
A existat, așadar, posibilitatea ca, fie și în treacăt, privirile autorului de mai târziu al *Sfîrșitului de veac în București* să se fi încrucișat direct cu ale lui Hofmannstahl. Poate au și schimbat opinii, avînd destule preocupări asemănătoare. Nu numai solida lui cultură germană îl apropia pe scriitorul român de cel vienez. El însuși experimentat om de teatru, I. M. Sadoveanu scrisese cu aplicație și simpatie despre interpretarea *Electrei* lui Hofmannsthal la București (Cf. „Teatrul” citat mai sus). Împărtășea, pe undeva aceleași voluptăți cărturărești, prețuia reconstituiri pe teme clasice ca un exercițiu de virtuozitate artistică și nu e de mirare că în arhiva sa postumă se păstrează traduse *Marele teatru al lumii* și, parțial, *Turnul*, datînd cine știe de cînd (încă în 1932, pe contracoperta piesei sale originale, *Molima*, I. M. S. înscrisa printre viitoarele lucrări de tălmăcit tocmai *Turnul*). Pe baza acestor afinități de structură, stimulat eventual și de impresia încă proaspătă a acelei ceremonii salzburgheze, Ion Marin Sadoveanu avea să aștearnă în „Rampa” din 22 iulie 1929, una dintre cele mai exacte și mai mișcătoare caracterizări la dispariția tragică a lui Hofmannstahl.

După ce în cea mai însemnată parte a operei sale se străduise să descifreze lecția greacă despre teribila înfruntare dintre om și destin, i-a fost dat lui Hofmannsthal s-o parafazeze prin propriul lui sacrificiu. Se anunța o vară potolită la Rodaun în 1929, în orice caz nu mai deosebită decît altele, dimpotrivă însemnată de reîntoarcerea în familie a fiului cel mare, rătăcit ani de zile dincolo de ocean. Scriitorul avea enorm de lucru. Pe biroul său adăsta de mult întrerupt romanul *Andreas*. Îl aștepta planul unui nou libret pentru Richard Strauss. Abia se despărțise de *Turnul*, epuizat de repetatele modificări sugerate Imperios de Reinhardt, care-l și dăduse o primă întruchipare scenică la München. Oboseala îi dădea tîrcoale, dar o învingea cînd urma în folșorul năpădit de verdeață și își arunca ochii spre coastele împădurite din jur. Se simțea îndată întremat și gata să ducă mai departe lupta spiritului împotriva inconșvențelor și amenințărilor unei lumi în dezordine. De unde să bănuiască perfida deslănțuire a fatalității chiar în ograda sa? La 13 iulie, după masa luată în comun, fiul revenit se retrage tăcut în cameră și pune punct existenței cu un foc de pistol. Absurditatea dramei îl răpune și pe tată, nu mai târziu decît în ziua cînd trebuia să-și conducă feciorul pe ultimul drum. Îl urmează îndată, fără nicio pompă, în cea mai strictă discreție, conform protocolului franciscan cerut testamentar de Hofmannsthal, într-o voință supremă de a întîmpina posteritatea deasupra oricăror vanități. . .

Anii au trecut, umbrele amintirii și-au întins stăpînirea necruțătoare peste Rodaun. Viața își continuă cursul, estompînd treptat tresăririle afective pe marginea aspectelor muzeale. Par tot mai rari pelerinii la poarta casei din Ketzergrasse 471, care altădată se deschidea atîtor celebrități și unde au bătut destui fascinați de perspectiva de a-l trece pragul. Din dreptul ei se vede și acum încrucișarea mare a drumurilor. Unele după altele trec mașinile în ziua sfîrșitului de săptămîină și toate se pierd în trimbe de praf, gonind să ajungă, probabil, la rezervația naturală de la Sparbach sau, și mai sigur, să își ocupe locurile rîvnite la restaurantul „țărănesc” de la Sulz, unde se lăfăiesc pe mese, la ora prînzului, magnifice șnițele, formidabile knödele, delicioase preparate după rețetele regiunii. Reputația lor posedă un magnetism de natură să explice, dacă nu să justifice, eclipsa de interes local față de orice altă faimă.

RODAUN,
casa în care
a locuit
Hofmannstahl





Fotografii de GEO ȘERBAN

CORRESPONDENȚĂ

din BERKELEY

VIRGIL NEMOIANU

Utilitate și experiment în proza americană de azi

Într-un fel, proza americană de azi este o proză a utilului. Ea răspunde în mod nemijlocit unor cerințe și nevoi ale societății în care a luat naștere, potrivit felului în care aceste nevoi au fost definite sau înțelese de către cel în măsură să o impulsioneze. Prima consecință a acestel stări de lucruri este o mare diferențiere și compartimentare, pe genuri, pe niveluri de accesibilitate, și în nenumărate alte feluri. Lucru de la sine înțeles, dată fiind amploarea pleții de carte într-o țară urlașă, dată fiind și mulțimea categoriilor de public. (Nimic mai demodat astăzi decât conceptul, brut și abstract, în același timp, inflexibil și inutil, de „public”). Tendințele pe care le poate constata observatorul par contradictorii; cu toate acestea, fiecare dintre ele răspunde unor cerințe de un fel sau altul.

Iată de pildă *romanul de familie*, gen a cărui reînviere surprinde oarecum. Thornton Wilder cu masiva sa *A optsă zi* a dat probabil tonul, împrumutând autoritatea sa de mare scriitor unei specii literare mai vechi, cu aer ușor victorian parcă. Thornton Wilder recurgea la acest gen din motive mai mult exterioare, avea nevoie de un cadru amplu pentru o dezbateră filozofică, morală și istorică. Dar cei care îi urmează în ultimii ani pilda par să fie mișnași de alte motive. Strădanția lor este de a găsi rădăcini, de a stabili o continuitate, într-un an în care republica împlinește 200 de ani de independență. Dorința de a descoperi un principiu de identitate și de continuitate într-o istorie

aparent fragmentată și episodică poate lua uneori forme obsesive. Este incontestabil că mulți intelectuali sînt frămîntați de dorința de a demonstra o unitate națională pe care multe fapte din trecut (dar și multe evenimente politice recente) par să o pună sub semnul întrebării. Dacă Faulkner reușea să desprindă semnificații universale, mitice, din observarea și zugrăvirea atentă a unui spațiu mărunț al Sudului, dar al unui loc anume, cu oamenii săi, cu destinele și particularitățile sale, atunci — se argumentează — de ce nu s-ar putea demonstra că și alte locuri, alte grupuri umane sînt înzestrate cu însușiri asemănătoare. Cu alte cuvinte, ni se pare că asistăm la un efort de valorificare a tradiției americane în întregimea ei; reducerea tradiției la două surse (Sudul agricol al secolului trecut și Noua Anglieră, puritană, sobră, aristocratică) pare cumva străină de pluralismul democratic pe care imaginea modernă a Americii pare să îl pretindă. Iată de ce romanele „de familie” din ultimul an se văd situate mai cu seamă în părțile de apus ale continentului. Larry Woiwode în *Beyond the Bedroom Wall* (Dincolo de zidul dormitorului) urmărește trei generații ale unei familii pornite din îndepărtata Dakotă, după cum mult admiratul *Centennial* (Centenar) de James Michener este plasat în munții și văile din Colorado și acoperă o perioadă destul de lungă. Cartea lui E. L. Doctorow, *Ragtime* (Ritm sincopat) este, la rîndul ei, o încercare de a reda o imagine cît mai completă a agitațiilor ani dinainte de primul război mondial, cu ritmul lor nervos, cu zbaterea lor colorată și sterilă; ea se apropie tematic de cele citate mai sus, la fel ca și ecranizarea la televiziune a romanului (mai vechi) al lui Irwin Shaw, *Rich Man, Poor Man* (Om bogat, om sărac).

Același sens de literatură orientată, de literatură a utilului se citește și în bogata literatură științifico-fantastică despre care spuneam altădată că tinde să devină principală formă a literaturii de aventuri. Vigoarea acestei ramuri se constată din varietatea tematică a principalilor săi exponenți. Un Isaac Asimov caută să descifreze formele societăților galactice, expansiunea și decăderea lor. Un Robert Silverberg calculează mai ales efectele întoarcerii în timp (cu legalitățile sale) asupra omului. Un Paul Anderson caută reacția existențială a omului în situațiile imprevizibil-fantastice ale lumilor îndepărtate. Ray Bradbury sau Theodore Sturgeon sau Robert Heinlein fac figură de clasiți respectați. La rîndul lor scriitori tineri ca Larry Niven încep să folosească tehnici ale romanului modern (flux al conștiinței, suite de impresii) pentru a transpune temele lor. S-a propus o diviziune cvadripartită a teritoriului: ficțiunea științifică brută („hard science fiction”) în lucrările ce explorează mai ales progresul tehnic al omenirii în viitor, ficțiune științifică fină („soft science fiction”) care cercetează același viitor mai ales psihologic și social, fantastical științific („science phantasy”) care postulează un univers ale cărui legități diferă de cele cunoscute nouă pînă în prezent, și în fine fantastical propriu-zis.

Am încercat să sugerăm complexitatea acestui teritoriu pentru a sublinia importanța care i se acordă. Este limpede că în teritoriul conturat aici trebuie să aibă loc armonizarea între știință și cultură; sentimentele și reacțiile, speranțele și fanteziile ființei umane trebuie „obișnuite” cu o ambianță nouă. Sau poate, dimpotrivă, lumea tehnică cu potențialul ei de rapide și profunde schimbări trebuie domesticită, adaptată închipuirilor și simțămintelor noastre? Nu e exclus ca unii autori științifico-fantastici să urmărească scopul din urmă, dar cei mai mulți ajung, vrînd-nevrînd, la primul rezultat: — O lucrare care s-a bucurat de multă atenție poartă curiosul titlu de *Zen and the Art of Motorcycle Maintenance* (Zen și arta întreținerii motocicletelor). Scrisă de un autor obscur, Robert Pirsig, ea descrie o excursie pe motocicletă de-a curmezisul Statelor Unite. Fără întâmplări deosebite, fără descrieri prea remarcabile, unicul dramatism pe care îl oferă narațiunea este acela al conflictului „ideologic” între personaje. Spre deosebire de John și Sylvia Sutherland care împărtășesc din plin neo-romantismul

anarhic al anilor şaizeci, resping lumea tehnică şi organizarea socială, visează o întoarcere la natură şi la o viaţă pe deplin contemplativă, prietenul lor, povestitorul, figură de revoltat, care s-a ciocnit de multe ori cu societatea, caută neabătut să împace cele „două culturi“. El respinge pozitivismul, alienarea, competiţia dezlănţuită, dar nu şi lumea tehnică sau însăşi societatea constituită. Deosebirea dintre povestitor şi amicii săi este că cel dintâi crede că nu tehnica este vinovată şi potrivnică valorilor, ci *atitudinea* faţă de tehnică. El descoperă că motocicleta este raţionalitate întrupată, funcţionare logică, armonioasă a părţilor şi a legăturilor între ele. Contemplarea panteistă, mistică aproape a universului în întregime sa (pe care Pirsig o socoteşte caracteristică filozofiilor orientale) poate fi realizată şi prin aplecarea plină de dragoste, de înţelegere, de respect, asupra obiectului tehnic. La urma urmelor, cartea aceasta cu titlul complicat nu reprezintă o mare înfăptuire artistică (cu toate că George Steiner o aseamănă cu ... *Moby Dick*) şi, fireşte, nu se aşteaptă nimeni ca ea să răstoarne din temelii gândirea filozofică a lumii. Există însă o prospeţime şi o sinceritate în ea, un limbaj direct şi vrednic de crezare în chiar naivităţile sale, care izbutesc să ne cucerească. Şi, desigur, publicitatea sa uriaşă nu a fost întâmplătoare: era vorba de o carte *utilă*¹. Utilă prin aceea că sparge dinspre interior frontul anti-tehologic ce părea că se profilează acum câţiva ani în viaţa socială americană. Mai puţin lucid, dar pe o scară largă, este tocmai ceea ce încearcă să facă autorii de literatură ştiinţifico-fantastică.

Un alt soi de utilitate, mult mai negativă, dar, fireşte, în deplină concordanţă cu imperativele sistemului pe care îl slujeşte, este aceea a cărţilor de consum ce exacerbează violenţa şi erotismul. Prezenţa lor e masivă, dar rămîne vrednic de notat faptul că pentru întâia oară, după mulţi ani, se poate observa o anume pierdere de viteză în comercializarea lor, iar aceasta nu numai prin anumite măsuri social-juridice, ci şi prin lipsa de Interes a noilor generaţii. Rămîne de văzut dacă este vorba de o fază trecătoare sau de începutul unei reacţii de durată.

Dar chiar fără a coborî la aceste niveluri joase şi groase de pură propagandă nocivă (în fond ele sînt tocmai acest lucru), constatăm efectele mai subtile de degradare, de „alinieri“, pe care presiunea comercializării le impune. Un Donald Barthelmo care ne-a părut adesea (să ne pierdem definitiv nădejdea?) unul din cei mai înzestraţi şi substanţiali prozatori tineri dezamăgeşte prin *Guilty Pleasures* (Plăceri vinovate), colecţie de articole publicate în monedele reviste *Cosmopolitan* sau *New Yorker*, parodii, mici satire la adresa consumului şi a reclamelor, ironii amabile la adresa unor Antonlono sau Le Corbusier, într-un cuvînt un soi de plăcut opoziţionism uşor de asimilat de către cei vizaţi. Sau Richard Brautigan, ajuns celebru, se mulţumeşte să scrie un „western gotic şi erotic“, *The Hawkline Monster* (Monstrul Hawkline), în care numai intermitent se mai recunoaşte stilul său sec, absurdul cenzurat care îi asigurau deschiderea spre o lume nouă a umorului. Sau Willaim Goyen, cel admirat de Curtius pentru bogăţia sa atmosferică, cel socotit un Faulkner al lirismului; iată-l imitînd acum fără succes stilul fantastic-satiric al unor „post-moderni“ în *Come the Restorer* (Cînd vine restauratorul). Ca să nu mai vorbim despre degradingolada lui Cheever, pe care acum zece ani îl socoteam un scriitor de frunte al generaţiei de mijloc.

Dacă există un anume mod de a reacţiona împotriva comercializării, acela este de a coborî cu îndrăzneală în tabăra adversă şi de a vedea ce se petrece acolo. Astfel Willaim Gaddis, care păstrase o lungă tăcere după romanul care l-a adus faimă în anumite cercuri de gustători — *The Recognitions* (Recunoaşteri, 1955) — se orientează în romanul

1 Aş semnala, în aceeaşi ordine de idei, cartea lui S. C. Florman, *The Existential Pleasures of Engineering* (Satisfacţiile existenţiale ale ingineriei, 1975), în care citînd din Homer şi din Vechiul Testament, autorul vorbeşte despre plăcerile soluţiilor elegante, satisfacţia ajutorului şi aduce, ca şi Pirsig, argumente împotriva „contraculturalilor“.

său Jr (Junior, 1975) spre problema banului. El descrie, folosind un stil asemănător cu cel al lui Pynchon, adică un soi de expresionism fantezist-cacofonic, constituirea unui conglomerat capitalist din nimic. Avem de-a face cu o satiră a capitalismului în care unli au văzut și o elegie la pieirea artei. Cunoscutul Arthur Hailey își dedică și el ultimul roman vieții financiare, iar un Joseph Heller (autor al unui roman celebru despre absurditatea războiului) își alege ca temă în *Something Happened* (S-a întâmplat ceva, 1975) felul în care viața unei mari companii economice distruge treptat substanța lăuntrică și familia unui om de afaceri. Sterilitatea competiției și absurdul luptelor interdepartamentale se reflectă cumva în năruirea treptată a comunicării între membrii familiei.

În fine, o utilitate pare să existe și în înflorirea prozei de calitate (fie ea „experimentală” sau „finisată”), înflorire care cu greu își găsește egalul în literatura occidentală a secolului; am compara-o (prin ampolare) cu dezvoltarea prozei austriece de la 1920 la 1960. Cititorul român este întrucâtva la curent cu mișcarea mai complexă, n solidară a unor Barth, Coover, Barthelme, Gass. Ar trebui să adăugăm acestora însă și alte câteva nume. Pe William Gaddis l-am pomenit mai sus. Thomas Pynchon se bucură de multă trecere în rîndurile cititorilor dornici de ample desfășurări simbolice, de complexități lingvistice și de acțiune (mai multe planuri temporale care se întretaie, se reflectă etc.). John Hawkes la rîndul său introduce nota de suprarrealism în pasta groasă a unui psihologism descriptiv care încearcă mai curînd să-și învâluie personajul decît să-l disece.

Nu putem încerca aici nici să dovedim valoarea scriitorilor în cauză, nici măcar să-l descriem mal amănunțit. Am vrea să atragem însă atenția asupra felului în care el continuă cumva ampla industrie universitară americană. Mulți dintre cei enumerați mai sus sînt, fie profesori universitari, fie altminteri legați de catedrele de literatură (ca „scriitori-rezidenți”, de pildă). Alții sînt discipoli ai unor influenți profesori universitari și aplică (în chip aproape fățiș recunoscut) teoriile și concepțiile literare ale acestora în scrierile lor. În sfîrșit, alții își găsesc publicul principal printre sutele de mii de profesori și studenți, oferînd acestora (din nou, am spune, aproape fățiș) material de analiză literară, teme pentru seminarii și simpozioane. O astfel de simbioză își spune cuvîntul asupra literaturii rezultate. Aceasta tinde să devină experimentală, într-un sens aproape științific al cuvîntului: să pună la încercare forme artistice, să analizeze idei, să verifice substanțe în eprubetă. Avantajele ca și dezavantajele se observă lesne. Efortul experimental încetează de a mai fi arbitrar, capricios, boem, lresponsabil; el se vede realmente integrat într-un front intelectual. Scriitorul tinde să devină un soi de cercetător — utilitatea sa, pe liniile de frontieră ale intelectului și sensibilității este mal greu de pus sub semnul întrebării. Pe de altă parte, tocmai această utilitate clară poate să ne alarmeze. Ea duce la o compartimentare exagerată a publicului și a literaturii. Tinde să se piardă acel centru care este cumva rostul social mai înalt al literaturii — distilarea simțămîntelor, a ideilor și a formelor unei întregi comunicări, centru accesibil care hrănește din substanța sa echilibrul și integritatea grupului uman, conștiința sa de sine. Ajungem să ne întrebăm ce mai au în comun diversele sectoare literare sau dacă cel puțin există un loc geometric al frumosului uman unde diversele linii se întîlnesc. Un astfel de loc — literatura lui Bellow, a lui Updike, a Eudorei Welty — există încă. Dar el este parcă mal strîmțorat în ultimii ani. Nu se văd forțele proaspete care să-l învigozeze. Excesul utilității nu rămîne fără consecințe serioase.

Corectura: LIDA IGIROȘIANU

Tipărit la I. P. „13 Decembrie 1918”

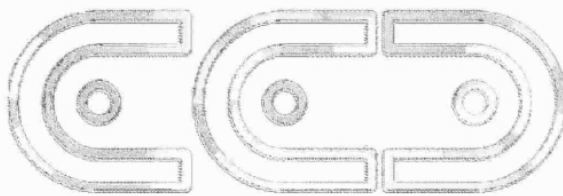
PREZENTAREA TEHNICĂ
SANDA GUSTI

Secolul 20

REDACȚIA: CALEA VIC-
TORIEI, 118. TEL. 39.71.38
ADMINISTRAȚIA: ȘOSEAUA
KISBLEFF, 10 — TEL. 18.33.99
BUCUREȘTI

Lei 7

43 804



Scanare și prelucrare digitală



de

Anonim



și

CAT Graur



Antwerpen

2026

